DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER / KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON

PROFESSOR Dr. GEORG BIERMANN

IN BERLIN

*

XVIII. JAHRGANG 1926

KLINKHARDT & BIERMANN VERLAG / LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

Inhalts-Verzeichnis

I. Alte Kunst und Kunstgewerbe

Seite

Alpatoff-Moskau, Michael, Die altrussische Kunst und das Abendland 542
Baldass, Ludwig, Gotik in Österreich 651
Braun, E. W., Über eine unbekannte Frankfurter Fayence mit Signatur 101
Feulner, Adolf, Eine Prunkgarnitur von Georges Jacob 199
Göbel, Heinrich, Wandteppichmanufakturen in Dänemark 693
Hildebrandt, Hans, Ein Christus am Kreuz von G. A. oder von J. A. Urlaub 289
Huth, Hans, Gebrauchsmöbel von David Röntgen 10
Kippenberger, Albrecht, Der große Ofen der Veste Coburg und die gußeisernen Öfen der Renaissance 307, 339
Kohlhaußen, Heinrich, Zum Kapitel „Nürnberger Kunsttradition“ 86
Kris, Ernst, Die Venus auf dem Frosch 490
Müller, V., Karthagische Kunst 161
Poglayen-Neuwall, Stephan, Der Miniaturenmaler G. D. Bossi 209
Rackham, Bernhard, Bemerkungen über eine Gruppe italienischer Majoliken des 17. Jahrhunderts 83
Rinnebach-Hannover, Helmuth, Echt oder Fälschung? 672
Rohde, Alfred, Terrakotten des Statius von Düren in Dänemark 79
Sauerlandt, Max, Meißener Porzellan mit Schmischek-Ornamenten 97
— Gustav E. Pazaurek, „Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler“ 90
Schrade, Hubert, Eine fränkische Muttergottes 637
Schubring, Paul, Zwei Madonnenreliefs von Giovanni de Pisa und Domenico Paris . . 560
— Peruginos „Assunta“ in der Sixtinischen Kapelle 773
Servaes, Franz, Der „barocke“ Rembrandt 571
v. Térey, Gabriel, Unbekannte Werke seltener niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts 47, 659, 797
— Ein unbekanntes Bild des Gian Francesco de' Maineri 525
Walcher-Molthein, Alfred, Die spätgotischen Schränke in den österreichischen Alpen . 243
Zülch, W. K., Grünewalds Sohn 291

II. Museen und Ausstellungen

Allinger, Gustav, Die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Dresden 1926 417
Beitz, Egid, Das Diözesanmuseum zu Mainz 667
Biermann, Georg, Lovis Corinth, Zur Gedächtnisausstellung der National-Galerie . . . 147
— Ein Museum antiker Architektur in Berlin 346
— Venedig 1926 715
Däubler, Theodor, Zum Geleit für das Sonderheft über die internationale Kunstausstellung in Dresden 1926 373
Dreyfus, Albert, Pariser Ausstellungen 261
Ettinger, Paul, Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus. I. Teil . . 17
— — II. Teil 111
Freund, Frank E. Washburn, Die Detroiter alte Meister-Ausstellung 252
— Die Tätigkeit der amerikanischen Museen 725
Grohmann, Will, Die große Aquarell-Ausstellung Dresden 1926 429
— Die Kunst der Gegenwart auf der internationalen Kunstausstellung Dresden 1926 . . . 377
Kloss, Ernst, Schlesische Kunst des Mittelalters auf der Ausstellung Breslau-Scheitnig 1926 589
Salmony, Alfred, Die Asienausstellung in Köln 708

III. Moderne Kunst

Avermaete, Roger, Der Graphiker Frans Masereel 743
Basler, Adolphe, Pariser Chronik 60
Bier, Justus, Carl Großberg 561
Biermann, Georg, Corinth-Gedächtnis 102
— Ein Knabenbildnis von Karl Stauffer-Bern 353
— Lovis Corinth: Selbstbiographie 354
— Schiders „Dame mit Goldfischen“ 455
— Neue Künstler: Luciano Baldessari 802
Brattskoven, O., Neue Künstler: A. W. Dreßler 495

Seite

Fauler, Hermann, Julius Heinrich Bissier 54
Fechter, Paul, Der Landschafter Corinth 621
Gurlitt, Hildebrand, Von junger Kunst in New York 505
Heise, Carl Georg, Schwedische Malerei der Gegenwart 275
Henke, Karl, Heinrich Stegemann 789
Herrmann, Hanns, Das Porzellanwerk Paul Scheurichs 712
Hildebrandt, Hans, Viktoria Regener 777
Kállai, Ernst, Neue Künstler: Ernst Fritsch 802
Möbius, M. R., Henri Rousseau. Zum Selkstbildnis 1890 179
— Vincent van Gogh. Zum Selbstbildnis von 1889 512
Pauli, Gustav, Fritz v. Uhde in unserer Zeit 3
Reimann, Bruno W., Ernst Honigberger 227
Rey, Robert, Mela Muter 286
Roh, Franz, Alexander Kanoldt 473
Schmidt, P. F., Deutsch-römische Malerei und Zeichnung 632
Schürer, Oskar, Pablo Picasso 757
Schwabacher, S. Berthe Martinie 136
Wolfradt, Willi, Christian Rohlfs: „Rothenburg“ 445
*** Neu aufgetauchte Böcklins und Feuerbach zugeschriebene Bilder 259

IV. Architektur

Giedion, Sigfried, Zur Situation deutscher Architektur (Die kunstgewerbliche Infiltration) . 216
Zucker, Paul, Zur Soziologie der Architektur 27
— Neue amerikanische Baukunst 156

V. Kulturgeschichte und Ethnographie

Noack, Friedrich, Ponte-Molle und Cervaro 318, 484, 537, 606
Stübel, Moritz, Gemälderestaurationen im 18. Jahrhundert 122
v. Sydow, Eckart, Melanesische Südseeschnitzereien: Neu-Guinea und Neu-Mecklenburg . 449

Rundschau

Sammlungen

Seite

Amerikanische Stiftungen . 264
Berliner Museumswirren . 139
Interessengemeinschaft der staatl. Museen 265
Kunst im Saargebiet . . . 527
Norwegisches Freiluftmuseum 527
Amsterdam 234
Basel 199, 293
Berlin. Nationalgalerie . . 199
— K.-F.-Museum, Neuerwerbungen der islamischen Abteilung . . 293
Berliner Museen 497
Berlin 358
Braunschweig. Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum 616
Bonn 293
Breslau 139, 717
Chemnitz 575
Coburg 528
Darmstadt 200
Den Haag 528, 780
Detroit 294
Duisburg 67, 717
Düsseldorf 528
Frankfurt a. M. Neuerwerbungen und Umgruppierung im Städelschen Kunstinstitut 743
Frankfurt a. M. 676
Freiburg i. Br. 555
Florenz 327
Hannover . . . 294, 528, 676
Herrenchiemsee 575
Köln. Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums . 614
Kassel 168
Kertsch 614
Königsberg 139
Krefeld 265
Lissabon 717
London. Witt-Library . . 456
London 30, 200, 327, 529, 639
Madrid 265, 456
Mailand. Museum ostasiatischer Kunst 780
Mannheim. Neuordnung der Kunsthalle 742
— Schloßmuseum u. Schloß-Galerie 357
München. Neue Sammlung 327
— Residenz-Museum . . 779
München 327
New York 168, 529
Nürnberg 575
Ossegg (Nordwestböhmen) 529
Padua 457
Paris. Vom Louvre . . . 264
— Louvre-Zeichnungen . 328
Pariser Sammlungen . . 232
Rom. Kapitolinische Museen 263
— Von der Sixtinischen Kapelle 527
Rom. Zentralbibliothek . . 639
Stuttgart 294
Stockholm 169, 717
Ulm . . . 67, 139, 575, 615
Venedig. Asiatisch. Museum 233
Venedig 140
Wien. Neuerwerbungen der Sammlungen 167
Wien 265, 615, 677
Winterthur 328
Worms 530
Zürich. Kunsthaus (Erweiterung) 30
Zwickauer Museum, Neueinrichtung 676

Literatur über Sammlungen

Bernoulli, R., Die Radierungen Rembrandts in der Kupferstichsammlung der Eidg. technischen Hochschule in Zürich . . . 677
Dedekam, Hans, Kunstindustri Museet i Oslo femti aar 678
— Forer gjennem Kunstindustrimuseet i Oslo . 678
Katalog der Plastiksammlung in Sigmaringen . 576
München. Bildwerke des Bayrischen Nationalmuseums 779
Neuerwerbungen der Mannheimer Kunsthalle . . . 677
Oberrheinische Kunst . . 458
Sponsel, J. L., Das grüne Gewölbe 577
Universitätsporträts in Oxford 528
Die Basler Urs Graf-Zeichnungen 578
Wichmann, H., Kunst u. Kunsthandwerk im Hause Basner 45
Zweihundert Bilder der Nationalgalerie 677

Ausstellungen

Carnegie-Ausstellung . . . 683
Corinth-Gedächtnis-Ausstellungen 33
Deutsch-Römische Malerei und Zeichnungen . . . 331
Deutsche Kunst im Ausland 104
Internationale Ausstellung der Form 717
Paul Seehaus 234
Trübner-Gedächtnis-Ausstellung 780
Altenburg 531
Altona 171
Amsterdam. China-Ausstellung 32
Seite
Amsterdam 299
Barcelona 68, 300
Barmen 781
Basel . . 141, 265, 360, 579
Berlin. Byzantinisch-Russische Monumentalmalerei 780
— Frühjahrs-Ausstellung der Akademie der Künste 358
— Herbst-Ausstellung der der Akademie 807
— Rethel-Ausstellung in der National-Galerie . . . 578
— Sezession 719
— Ausstellungen 31, 68, 103, 140, 169, 201, 266, 295, 328, 358, 361, 499, 557, 639, 680, 747, 781
Bern 266
Braunschweig 459
Breslau . 141, 459, 531, 782
Brüssel 808
Budapest 72
Chemnitz 172, 267, 300, 361, 681
Coburg. „Bund“ 808
Danzig 500, 719
Darmstadt. R. Ewald . . 808
Den Haag 782
Dresden. Ausstellungen 1926 441
Dresden 33, 142, 170, 203, 267, 331, 580, 640, 681, 719, 749, 808
Düsseldorf. Niederrheinischer Privatbesitz . . . 202
Düsseldorf . . 300, 531, 580
Erfurt. Verly-Ausstellung 744
Erfurt 203
Frankfurt. Franz. Kunst . 806
Frankfurt a. M. 33, 171, 332, 361, 460, 617
Greifswald 581
Dortmund 809
Hannover 104, 203, 300, 531, 682
Hamburg 72, 172, 720
Jena 581
Kassel . . 142, 301, 332, 500
Kiel. Schleswig-Holst. Künstler 809
Köln. Eine Ausstellung Kölnischer Malerei 780
Köln 34, 73, 142, 173, 203, 267, 362, 500
— Richmod-Galerie . . . 810
Komotau 532
Königsberg 235, 301
Leiden 460, 532
Leipzig 362, 632
Londoner Ausstellungen . 718
London 69, 204, 332, 362, 782
Lübeck. Die Oberbeck-Ausstellung 498
Lübeckische Kunst Extra Muros 678
Lübeck 460
Madrid 363
Mainz 783
Mannheim. Edvard Munch-Ausstellung 744

Seite

Mannheim . . 173, 363, 682
München Allgemeine Kunstausstellung 1926 . . . 555
— Ausstellungen 35, 73, 204, 235, 301, 461, 720, 783, 810
Moskau 808
New York 143, 174, 204, 236, 268, 462
Ostrau 750
Paris . 205, 236, 296, 748, 784
Prag . . . 74, 302, 462, 501
— »Manes« 810
Rostock 332
Stuttgart. Werkbund-Ausstellung 1927 331
Stuttgart . . . 346, 558, 750
Thüringen. Die fünfte Kunstausstellung 530
Venedig. XV. Biennale . 33
Wien. Frühjahrs-Ausstellungen 360
Wien 74, 297, 333, 641, 721, 784
Wiesbaden 75, 174, 303, 364, 463, 559, 617, 683, 784
Winterthur 501
Zürich. Füßli-Ausstellung im Kunsthaus 679
Zürich 75, 205, 303, 365, 501, 641, 785

Baukunst

Amerikabücher 174
Ausstellung Peter Behrens 236
Bauhaus-Publikationen . . 36
Bauliche Neugestaltung Roms 36
Breslauer Wettbewerb . . 144
Bruno Tauts Wohnungsideal 176
H. van de Velde, Der neue Stil in Frankreich . . . 37
Kleine Anzeigen 144
Kölner Wettbewerb . . . 143
Zur Architektur unserer Zeit 641
Amsterdam 333
Berlin 303
Breslau 334
Genf 502
Kiel 366
Venedig 304
Zürich 366

Denkmalpflege

Ausgrabungen und Denkmalpflege in Italien . . 582
Denkmalpflege in Italien . 812
Ein Grünewald in Gefahr . 463
Mainzer Dom 463
Restaurierung der Stuppacher Madonna 533
Wiederherstellung von S. Giorgio in Velabro . 643
Wiederherstellung des Lateranbaptisteriums . . . 38
Breslau 367

Seite

Frankfurt a. M. 463
Pisa 463
Prato 533
Rom 104
Treviso 105

Entdeckungen und Funde

Ein Grünewald in Lindenhardt 785
Eine Schongauer-Urkunde 618
Ein Michel Angelo-Fund? . 536
Ein wieder entdeckter Altar von Lluis Borrassa in Barcelona 105
Neue Ausgrabungen auf dem Preger Hradschin . . . 105

Forschungen

Lucas Cranach der Ältere als Kaufmann 38
Zu Daniel Mauch 39

Institute

Das Bauhaus in Dessau . 583
Gründung eines Päpstlichen „Istituto di archelogia Cristiana“ 237
Das Institut für Kunstgeschichte der Universität Köln 502
Rom 503, 533
Staatliche Bildstelle . . . 237

Von Künstlern und Gelehrten 40, 76, 107, 144, 177, 206, 269, 304, 334, 464, 503, 534, 618, 683, 750

Max Hautmann † 304
Peter Jessen † 503
Werner Klinkhardt † . . 723
Friedrich Rintelen † . . . 334
Russische Totenliste . . . 583
Der Ring 533
Claude Monet † 812

Neue Bücher

d'Ancona, Paola, La Miniature Italienne du Xe au XVIe siècle 548
Baedekers „Italien von den Alpen bis Neapel“ . . . 585
Brandt, Paul, Sehen und Erkennen 814
Braungart, Richard, Josse Goosens 645
Brinckmann, A. E., Schöne Gärten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten 550

Seite

Brinckmann, A. E., Barock-Bozzetti IV . . . 644
Carus, C. G., Reisen und Briefe 585
Corot, Camille, Briefe aus Italien 554
Der Deutsche Kuntverlag . 465
Dimier, Louis, Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle . 42
Einstein, Carl, Die Kunst des 20. Jahrhunderts . . 464
Eisler, Max, Das barocke Wien 551
— Dagobert Peche . . . 686
Ernst, Richard, Wiener Porzellan des Klassizismus: Die Sammlung Bloch-Bauer 109
Falke, Otto v., Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance . . . 551
Feulner, Adolf, Peter Vischers Sebalddusgrab in Nürnberg 645
Fuchs, Eduard und Heiland, Paul, Die deutsche Fayencekultur 684
Gauguin, Noa Noa . . 465
Glaser, Curt, Hans Holbein d. J., Zeichnungen 548
Grell, Joh., Bericht über die Keramiken und Kunstgläser auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925 109
Großmann, Rudolf, Fünfzig Köpfe der Zeit . . 814
Hamann, R., „Deutsche Malerei“ 40
Hübner, Dr. P. G., Sanssouci 269
Hürlimann, Martin, Tut Kung Bluff 78
Hüseler, Konrad, Die Hamburger Fayencen des 17. Jahrhunderts . . . 109
Italien-Literatur . . . 44, 545
Jashiro, J., Botticelli . . 813
Kehrer, Hugo, Spanische Kunst 619
Kiener, Hans, Italienische Kunst vom 15—18. Jahrhundert. I. Band: Die Frührenaissance in Mittelitalien 554
Kirchner, Ernst Ludwig 335
Koch, Hans, Römische Kunst 554
Koldewey, Robert, Heitere und ernste Briefe aus einem deutschen Archäologenleben 465
Kuhn, Alfred, Lovis Corinth 43
Lang, Ludwig, Was ist Barock? 238

Seite

Lindbloom, Andreas, Jacques Philippe Bouchardon och de franska bildhug garna vid Stockholms slott under rokokotiden 77
Masereel, Franz . . . 751
Mayer, Aug. L., Diego Velásquez 549
Meyers „Reisebücher", Unteritalien 619
Mumford, L., Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer 814
Molsdorf, Wilhelm, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst . . . 585
Monographien über moderne Künstler 584
Neue Veröffentlichungen aus dem Verlag G. van Oest 553
Probleme der angewandten Kunst 338
Reiner, Wilhelm, Wilhelm Steinhausen, der Künstler und Freund 585
Roh, Franz, Nachexpressionismus (Magischer Realismus) 237
Sarre, Friedrich, Die Ausgrabungen von Samarra, Band II: „Die Keramik von Samarra" 547
Schäfer, Heinrich u. Andrae, Walter, Die Kunst des alten Orients . . . 546
Schikowski, John, Geschichte des Tanzes . . 751

Seite

Schmidt, Robert, Das Porzellan als Kunst und Kulturspiegel 108
Schmitz, Dr. O., Baden-Badener Porzellan . . . 108
Sedlmayr, Hans, Fischer v. Erlach d. Ä. 552
Strauß, Konrad, Die Töpferkunst in Hessen . . . 110
Stübel, Moritz, „Raffaels" Sixtinische Madonna . . 786
Tietze-Conrat, E., Der französische Kupferstich der Renaissance . . . 684
Utitz, Emil, Der Künstler 238
Volkmann, Ludw., Grundfragen der Kunstbetrachtung 815
Wallraf-Richartz-Jahrbuch. II. Band 584
Weigelt, O. H., Giotto . 78
Zimmermann, Ernst, Meißener Porzellan . . 107

Verschiedenes

Seite

Aufnahmen in Frankreich 467
Beethoven-Denkmal in Berlin 721
Berliner Opernhaus . . . 721
Berliner Skulpturpflege . . 645
Berichtigung 812
Das 100jährige Jubiläum des kunstgewerblichen Unterrichts in Rußland . . . 367
Den Haag 536
— Stiftung Hofstede . . . 786
Der Wert der Akademien . 467
Der Film als Mittel zur Popularisierung der Museen 686
Die Arbeit des Reichskunstwarts 751
Dreißig oder fünfzig Jahre. Zur Frage der Schutzfrist 753
Dresden, Bauten, Schlösser, Sammlungen, Kunstsalons. Literatur. 1926 435
— Sommer 1926 431
Eine neue „Venus von Willendorf" 686
Eröffnung des Bauhauses . 811
Kunst und Kunstgewerbe in Worpswede 44
Maillols „Nymphe" . . . 367
Neue deutsche Banknoten . 812
Portugiesische Wandteppiche 467
Redaktionelles 208
Reproduktionsrechte . . . 178
Riemenschneiders Geburtsjahr 466
Schmutz und Schund in der bildenden Kunst . . . 752
Zu den Abbildungen Manets „Bar in den Folies-Bergère", Feuerbach „Badende Kinder im Nemisee" 335
Dessau 534
Erfurt 534
Wien 367

Sammler und Markt

Seite

Ein Rembrandt von Schweden nach Amerika verkauft 207
Die Lage auf dem Europäischen Markt alter Bilder 687
Die Lage auf dem Markte der modernen Graphik . 646
Die Luxussteuer muß fallen 207
Der Streit um Böcklin 471, 586, 756
Justizr. Dr. Sykolny, Kunstauktionen 45, 270
Um Feuerbach 535
Vom amerikanischen Kunstmarkt . . . 239, 271, 469

Bevorstehende Versteigerungen

Kupferstich Herbstauktion bei C. G. Börner, Leipzig 649
Sammlung Dutasta . . . 305
— Mr. John Quinn . . . 650
— Theodor Schall . . . 689
Ventes Ahrenberg in Brüssel 688
Versteigerung der Michelham-Sammlung 620
Inkunabelnsammlung Kurt Wolff 536
Vom deutschen Markt . . 754
Amsterdam 336, 689
Berlin 146, 178, 208, 240, 305, 336, 369, 559, 587, 588, 647, 722, 787
Brüssel 722
Frankfurt a. M. 146, 305, 648, 722
Hamburg . . . 178, 649, 690
Köln 305, 336, 787
Leipzig 272, 723
London 146, 272, 369, 470, 723, 787
Luzern 336, 535, 724
München 272, 305, 369, 588, 620, 650, 724, 788
Paris . . 273, 337, 691, 724
Wien 273
Zürich 337

Stattgehabte Versteigerungen

Auktionen in Deutschland . 754
Inkunabelnsammlung Kurt Wolff 691
Pariser Versteigerungen 468, 755
Die Versteigerung Gaa . . 368
Die große Leipziger Kupferstichauktion 816
Londoner Versteigerungsrekorde 560
Michelham-Sammlung in London 816
Berlin . . . 45, 274, 337, 817
Chicago 305
Hamburg 274, 470
Köln 370
London . . 241, 305, 471, 504
New York 242
Paris 242, 504
Stockholm 370

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Ein englisches Gesetz gegen den „Knock-out" . 818
Eine Ausstellung von Fälschungen 178
Eine Scheffel-Zeichnung . 146
Deutsche Kunstgemeinschaft 471
Vom amerikanischen Markt 587
Amsterdam 504, 818
Augsburg 504
Basel 620
Berlin 78, 146, 306, 338, 504, 535, 756
Colmar 504
Dresden 806
Den Haag 482
Frankfurt a. M. 338
Königsberg 650
London . 274, 504, 692, 818
München 306, 338
New York 274
Stuttgart 146

Fach-Literatur

China-Sammlung George Eumorfopoulos. II. Bd. . 306
Eimers, John, Die Werkstatt des Statius v. Düren 110
Fach-Literatur über Bildteppiche 274
Frankfurter Ausstellung von Meisterwerken alter Madaillen 818
Hyde, H. J., L'iconographie des quatres parties du monde dans les tapisseries 46
Lehmann, Hans, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz 472
Meier-Oberist, Edmund, Das neuzeitliche Hamburger Kunstgewerbe in seinen Grundlagen . . . 588
Münzen und Medaillen . . 818
Neuburger, A., Echt oder Fälschung? 46
Neue italienische Kunstliteratur 560, 620
Richter, G M., Ancient Furniture 692
Riff, Adolphe u. Haug, Hans, Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art . 46
Schäfer, Karl, Hanseatische Schapps 370
Schreiber, W. L., Holzschnitte des 15. Jahrh. . 472

Neue Kataloge

306, 536, 560, 620, 692, 818

Versteigerungsergebnisse

Heft 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 24.

Verzeichnis der Abbildungen

Seite

Aldegrever, Stich, Gleichnis vom reichen Manne und dem armen Lazarus. Anregung zu der Darstellung Soldans in Fritzlar. Links oben: Gußeiserner Ofen 316
Antwerpen. Holzschnitt aus d. Dialogus creaturarum. 1491 292
Augsburg. Holzschnitt, koloriert, aus dem Passauer Missale. 1498 . . . 192
Baldessare, Luciano, Brandenburger Tor . . 800
— Am Kanal 800
— Potsdamer Platz . . . 803
— Spreeufer am Reichstag 803
Bankau, Altar (Ausschnitt) 591
Basel. Holzschnitt aus Aesopus, Vita et fabulae, ca. 1500 494
— Holzschnitt aus Meder, Quadragesinale de filio prodigio. 1495 . . . 526
Beckmann, M., Am Lido 410
Beham, H. S., Holzschnitt 733
— Geschichte vom verlorenen Sohn in vier Bildern nach Stichen 350
Belling, Rudolf, Entwurf z. einer plastischen Beethoven-Ehrung (Bülow-Platz) 1926 710
Beng, M., Spanisches Lied 510
Bernt van der Eichen, Eroberung von Helsingborg. Kopenhagen, Manufaktur des Berndt van der Eichen. Um 1690 . 696
— Eroberung der Zitadella Landskrona. Kopenhagen, Manufaktur des Bernt van der Eichen. Um 1688 702
Bissier, Julius Heinrich, Oberrheinische Flußlandschaft 55
— Altwasser am Sponeck 55
— Der Holzdieb 56
— Kappeler Bergwerk . . 56
— Hieronymus 57
Bonnard, Mädchen am Tisch 56
Bonomi, Carl, Mater . . 388
Bossi, G. D., Bildnis der Mutter (um 1790) . . 211
— Damenbildnis (1796) . 211
— General v. Cardell (1797) 211
— Selbstbildnis (1801) . . 212
— Bildnis eines jungen Mädchens (1808) . . . 212
— Bildnis eines älteren Herrn (1813) 212
— Damenbildnis (1820) . 213
— Domenico Artaria (1815) 213

Seite

Bossi, J. B. Lampi d. Ä. (1815) 213
— Familie v. Neuwall (1819) 214
Breslau. Kopf des Crucificus aus St. Corpus Christi 596
— Flügelszenen vom Barbara-Altar 602
— Magdalena und Johannes aus dem Schlesischen Museum 592
— Pietà aus Windisch-Marschwitz 595
— Pulsnitz, Altar . . . 591
Brieg, Christus als Schmerzensmann 601
Bronze griechischen Stils aus Italien 163
Buffalo. Hotel Statler . . 160
Cassel, Pol, Frau mit Kind 413
Cézanne, Mardi gras . . 113
— Die Frau des Künstlers 114
— Der Besuch 114
Chagall, M., Sabbath . . 406
Chavannes, Puvis de, Der arme Fischer 16
Cheeler, Charles, Wolkenkratzer 508
— Treppe 508
Christus, Petrus, Der hl. Hieronymus i. d. Klause 728
Coninexloo, Gillis van, Landschaft 796
— Landschaft mit Jägern . 796
Corinth, Lovis, Ecce Homo. 1925 149
— Gartenterrasse. 1925 . 150
— Baum am Walchensee. 1925 150
— Tulpen und Apfelblüten. 1923 153
— Gartenlandschaft. 1925 153
— Das letzte Selbstbildnis. 1925 154
— Liegender Akt. 1925 . 155
— Dorf Urfeld am Walchensee 356
— Frauenraub, Relief . . 393
— Kämpfende Ritter. Aus „Götz v. Berlichingen“ 522
— Prechtal i. Schwarzwald, Aquarell. 1885 . . . 623
— Walchensee, Aquarell 1925 623
— Walchensee, Aquarell. 1918 624
— Walchensee, Aquarell. 1923 624
— Walchensee, Aquarell. 1925 629
— Walchensee, Aquarell. 1923 629
Coubine, Die Näherin . 58
Dalens, Dirk, Landschaft 661
Dalmata, Giovanni, Madonnenrelief. 569

Seite

Dardel, Nils van, Johannisnacht 281
— Idyll 282
— Bildnis Frau B. . . . 381
Degas, Edgar, Beim Photographen 26
— Rennpferde 26
— Tänzerin 405
Demuth, Charles, Gloucester 509
Derain, André, Der Hafen 124
— Samedie 127
— Italienerin 391
— Badende 399
Devatta-Kopf 709
Dickinson, Preston, Hohe Brücke 507
— Industrie 507
Dix, O., Bildnis Dr. M. . 385
Donner, Plakette des Leonhard, im Germanischen National-Museum Nürnberg 343
Dresden. Aus der ersten Blumenschau 419
— Die große Schmuckanlage am Haupteingang. 372
— Die kleine Schmuckanlage am Haupteingang. 421
— Blick in das Parktheater am Eichenhof 422
— Blick in den kleinen Hausgarten 421
— Blumen 420
— Der grüne Dom . . . 422
— Gesamtentwurf der Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung 1926 244
— Lockere Blütentuffs von Tulpen in der Parkwiese 420
— Stilgarten in der Frühjahrsblumenschau . . 419
Dressler, A. W., Ehepaar 492
— Frau am Morgen . . . 492
Driesch, Zeichnung . . 428
Dyck, A. van, Doppelbildnis 732
Elsevier, Louys, Das geschlachtete Schwein . . 49
Engström, Leander, Forellenfischer 281
Ensor, J., Andromeda. 1925 414
Felixmüller, Kinderkarneval 392
Feuerbach, Anselm, Badende Kinder im Nemisee 330
— Drei angebliche . . . 258
Fiesole, Mino da, Mädchenbüste 727
Fiori, E. de, Bildnisbüste E. Bergner 405
Fischer, Alfred, Essen, Maschinenhaus Zeche Königsborn 220
— Schalthalle des Kraftwerk Finsing 220

Seite

Florenz 1495. Holzschnitt aus Bernardus Sermoni al bene vevere 317
Foujita, T., Vor dem Ball 413
Fränkisch, Muttergottes, um 1460 636
Fries, H. de, Exportmesse für Hamburg 218
— Entwurf der Exportmesse in Hamburg 219
Friesz, Othon, Akt. 1925 63
Fritsch, Ernst, Seelandschaft 804
— Stilleben 804
Frueauf d. Ä., Rueland, St. Florian, Tod Mariä 657
Gael, Adriaen, Durchgang der Israeliten durch das rote Meer 662
Gainsborough, Thomas, Landschaft mit Brücke 255
Gauguin, P., Gebirgslandschaft 397
Genin, Robert, Durst . . 353
Gerhaert von Leyen, Ein heiliger König. Schule des Niklas 658
Gogh, Vincent van, Bildnis 117
— Roter Weinberg in Arles 118
— Der Busch 118
— Selbstbildnis. 1889 . . 513
— Mädchen im Kapottehut. 1890 513
— Souvenir de Mauve. 1888/89 514
— Landstraße in der Provence. 1889/90 . . . 514
— Olivengarten. 1889 . . 523
— Olivenhain 523
Griechische Bronze aus Peloponnes 164
Griechische Terrakotten aus Rhodos 164
Griechischer Torso einer Aphroditestatue . . . 727
Gries, J., Bildnis Picasso 400
Großberg, Carl, Amsterdam: Müntplein . . . 563
— Amsterdam: Brouwersgracht 563
— Straße in Zandvoort . . 564
— Maschinensaal 564
Grosz, G., Die Loge . . 382
Grünewald, J., Negerkoch 391
Haen, Gerrit de, Flußlandschaft 661
Hallström, Eria, Strägnäs 278
Heckrott, W., Junge Ziegen 432
Hirschvogel, Augustin, Landschaft 671
Hodler, F., Niessen . . 376
Hofer, K., Betrunkene Frau 391
Honigberger, Ernst, Vorstadtbild. 1921 . . . 226
— Alte Bergstadt. 1921 . 226

Seite

Honigsberger, Ernst, Gruppenbild. 1922 . . 229
— Am Morgen. 1924 . . 229
— Sitzende. 1924 . . . 230
— Im Stall. 1924 . . . 230
Hoppner, John, Miss Francis Beresford 256
Houbracken, Arnold, Maleratelier 50
Jacob, Georges, Fauteuil u. Bett aus dem Prunkmobiliar für Carl August von Zweibrücken. 1783 195
— Ofenschirm aus dem Prunkmobiliar für Carl August von Zweibrücken 196
Jawlensky, A. v., Pfingsten 385
Josephson, Ernst, Damenbildnis 283
— Frau Rubenson . . . 283
Kandinsky, W., Im Blau. 1925 406
Kanoldt, Alexander, Die letzten Häuser. 1910 . 475
— Innenraum. 1910 . . 475
— Stilleben II. 1924 . . 476
— Winterlandschaft. 1921 476
— Stilleben VIII. 1922 . 477
— Olevano II. 1925 . . 477
— Rauhreif. 1921 . . . 478
— Stilleben II. 1922 . . 481
— Stilleben I. 1925 . . 481
— il paese di Bellegra I. 1924 481
— Stilleben VI. 1924 . . 482
— Olevano I. 1924 . . . 482
Kars, G., Lyon 1925 . . 64
Kirchner, E. L., Sitzendes Mädchen 374
— Frauen mit Kindern . 397
— Stehender Akt 416
Klee, P., Um den Fisch . 379
— Seewarte 436
Knieper, Hans, Manufaktur des, Friedrich II., König von Dänemark, und Herzog Christian . . . 696
— Manufaktur des Erich v. Pommern, König von Dänemark, Detail. Um 1583 2 Abb. 695
Koch, Josef Anton, Landschaft mit dem hl. Benedikt 630
Kokoschka, O., Themsebrücke 375
— Spielende Kinder . . . 375
Königshofen, Muttergottes . 636
Kopf in Lorbeerkranzumrahmung 81
Kordenbusch, Georg, Fayencekrug. II. Viertel d. 18. Jahrh. 88
Kratzberg, J. P., Drei diamantgerissene Potpourrivasen, signiert von J. P. Kratzberg in Hildesheim 1773, 1776, 1778 . . . 94

Seite

Lange, Otto, Zwei Akte . 392
Larionow, Le coiffeur . 403
Laurencin, Marie, Amazone 386
Laurens, H., Hockende . 404
Lawrence, Thomas, Mrs. Thompson und Tochter 257
Leger, Fr., Manufaktur des, Die Länder Dänemarks huldigen Christian VI., Kopenhagen, 1740 . . 702
Levy, R., Dorf in Südfrankreich 409
Liebermann, M., Judengasse in Amsterdam . 376
Linnquist, Hilding, An der Stadtmauer . . . 278
— Le marché à Chinon . 410
Lissitzky, Wolkenbügel 225
Lyon. Holzschnitt aus Guillermus, Postilla. 1482 . 659
Mahl in der Messe von Lindi 774
Maillol, Aristide, Die Nymphe 351
Maineri, Gian Francesco de, Die hl. Familie . . 524
Mainz. Diözesanmuseum, Johannes d. T. aus dem jüngsten Gericht um 1260 665
— Kapitelhalle 665
— Baumeister(?) um 1250 666
— Einzelheit 666
— Bischof um 1280 . . . 669
— Petrus aus dem jüngsten Gericht, um 1260 . . 669
— Schlafender Jünger, um 1490 670
— Heilige, um 1500 . . . 670
Manet, Edouard, Die Bar in den Folies Bergere . 329
— Modistin 380
Manolo, Büste 404
Marc, F., Rehe im Walde 379
Marcks, G., Stehende Frau 404
Maria am Webstuhl. Aus Maria Straßengel, um 1360 653
Marin, John, Küste . . . 510
Marquet, Albert, Paris im Winter 127
Martinie, Berthe, Szenen vom Pferdemarkt, 2 Abb. 137
— Szenen vom Pferdemarkt, 2 Abb. 138
Masereel, Frans, Die Terrasse 735
— Das Gespensterschiff . 737
— Extrait de „Jean Christophe" de Romain Rolland. 2 Abb. 739
— Extrait de l'album „La Ville", 2 Abb. 740
Matisse, Henri, Goldfische 119
— Familienporträt . . . 119
Meister F. V. B., Maria . 302
— Hl. Katharina 312
— Hl. Antonius 312

Seite

Meister der Dumlose-Kreuzigung 595
— M. S. Walzenkrug, Purpurputten vor Schwarzlot-Waldlandschaft . . 93
— Walzenkrug mit Purpurmalerei 93
Millet, F., Acker . . . 746
Miro, Komposition . . . 64
Modigliani, Porträt . . 63
— A., Bildnis 391
Monet, Claude, Das Frühstück im Grünen . . . 16
— Boulevard des Capucines Paris 22
Müller, Otto, Kapelle . . 385
Munch, Edvard, Totenzimmer 24
— Das Leben 393
Muter, Mela, Mutterschaft 284
— Weinernte 284
— Porträt des Bildhauers Pompon 287
— Mutterschaft 287
Nauen, Stilleben 405
Nilsson, Axel, Italienerin 282
Nolde, E., Komödie . . 398
Neu-Guinea. Kultschnitzerei 453
Neu-Mecklenburg. Kultschnitzerei 447
— Kultschnitzerei 448
— Maske 447
— Ulifigur 448
Neustift, Riesenschrank aus 246
— Teilaufnahmen . . . 247
New-York. Bureauhaus der American Radiator-Gesellschaft 160
Neyts, Gillis, Felsige Landschaft 799
Odense, Ansicht der Löwenapotheke, Overgade 8, im Jahre 1853 81
Ofen, Coburger, Antonius und Katharina . . . 310
— Breitseite des Ofens aus Grebenstein im Museum des Hessischen Geschichtsvereins in Marburg. 1579. Belagerung von Bethulia. Geschichte vom Samariter . . . 849
— Gotischer, der Veste Coburg 309
— in der Bibliothek des Schlosses zu Budingen i. H. 315
— Oberteil des gotischen, auf der Veste Coburg, Ritter mit 6 zum sächs. Wappen gehörigen Schilden 311
— aus der Gaststube des Pfalzgrafen Ottheinrich im Schlosse Grünau bei Neuburg a. d. Donau. 1536 315
— Einzelheit aus d. Weihnachtsbild, Cassel . . 343

Seite

Ofen in der Wilhelmsburg zu Schmalkalden . . 342, 343
— Fünf Sybillen auf Schloß Eisenbach i. H. zu dem Figurenband eines rekonstruierbaren Soldanschen Ofens gehörig . 341
— Gleichnis vom Könige, der mit seinen Knechten rechnen wollte 341
— im Rathaus zu Überlingen am Bodensee, Werk des Meisters „P. im Schild". Parisurteil und David, schluck den Goliad zu dod" . . . 315
— Coburg, Kursächsisches Wappen 310
— großer, Veste Coburg, Maria und Katharina . 311
— Maria, Katharina und Wappenschild mit Thüringer Löwen 310
— im Schlosse zu Birstein bei Vogelsgab. 1540 . 316
— in der Dombibliothek zu Fretzlar. 1539 316
— Zwei Sibyllen (Tiburina und Delphica) 341
— im Hessischen Landesmuseum in Cassel. Ein gleiches Stück, nur mit anderem Kachelaufbau auf Schloß Spangenberg i. H. 342
— in der Schenke der Burg Altena i. W. Hochzeit zu Kanaan. Anbetung der Hirten, Herodias. Reicher Mann und armer Lazarus 344
— im Schlosse zu Bindingen 349
— in der Schloßkapelle zu Schmalkalden. Hochzeit zu Canaan 350
Olivier, Ferdinand von, Landschaft mit Getreidefeld 630
Overbeck, Johann Friedrich, Mädchen am Bach 635
Palucca, Sprung . . . 435
Paris, Domenico, Tabernakel 570
Pechstein, Max, Gespräch 446
— Akte am Boot 496
— Aus Palau 565
Perugino, Szene aus dem Leben des hl. Franz . 731
— Nach Perugino, Assunta 775
Picasso, Pablo, Alter Jude mit Knaben 120
— Die Königin Isabeau . 120
— Im Café 123
— Pferdeführender Jüngling 387
— Arbeiterjunge. 1905 . . 387

Seite

Picasso, Pablo, Stilleben . 400
— Frau mit Birnen . . . 405
— Im Café. 1912 . . . 759
— Der Schauspieler. 1904 . 759
— Der Kamin. 1913 . . 760
— Stilleben mit toten Vögeln 760
— Harlekin. 1919 . . . 765
— Sitzender Harlekin. 1923 765
— Werbung. 1923 . . . 766
— Zwei nackte Frauen. 1920 766
— Mutter mit Kind am Meer. 1921 769
— Stilleben mit Gitarre, Mandoline und Früchten. 1924 769
— Stilleben mit Äpfeln. 1924 770
— Stilleben mit Gitarre und Fruchtkorb. 1924 . . 770
de Pisa, Giovanni, Madonna 570
Pynas, Jacob, Steinigung des hl. Stefanus . . . 799
Raeburn, Henry, The Hon. David Erskine 257
Regener, Viktoria, Bildstickerei, 2 Abb. . . 776
— Gobelin 776
Renoir, Auguste, Femme nue 21
— Rötelzeichnung - Bildnis der Schauspielerin Jeanne Samary 25
— La Grenouillère . . . 22
— Badende 386
Reynolds, Joshua, The Hon. Teresa Parker . 255
Rohe, Mies v. d., Warenhaus 219
Rohlfs, Christian, Rothenburg, 1921. Farbentafel 444
Romney, George, John Walter Tempest . . . 256
Röntgen, David, Gebrauchsmöbel, um 1780. Schreib- und Toilettentisch 11
— Damentisch 11
— Standspiegel 12
— Wandspiegel 12
— Ruhebett 12
— Zwei Stühle 15
Rouault, Georges, Das Bad 128
— Der Verurteilte . . . 398
Rousseau, Henri, Pont de de Sèvres. 1908 . . . 128
— St. Cloud 185
— Bois de Boulogne . . 185
— Selbstbildnis 186
— Un Centenaire de l'indépendance 191
— Urwaldszene 191
— Frau Rousseau . . . 381
Ruysdael, Jacob, Judenfriedhof 732
Ryckhals, François, Bauerngesellschaft 49

Seite

Sallinen, F.K., Frauenbad 399
Salzburgisch um 1470, St. Florian, Detail aus dem jüngsten Gericht . . . 654
Sassetta, Kreuztragung . 731
Scharff, Edwin, Parze . 388
— Modell für ein Beethoven-Denkmal 710
Scheurich, Paul, Figuren aus dem Porzellanwerk 713, 714
Schider, Fritz, Dame mit Goldfischen. Um 1870 . 454
Schiele, E., Liegende Frau 392
Schlemmer, O., Frauentreppe 394
Schmidt-Rottluff, Bildnis 431
Schmischek, Johann, „Neues Groteschgen-Büchlein", Bd. 4—6 . . 99
— Schälchen, achtseitig . 99
— Meißener Schälchen und Deckeltasse 99
— Meißener Schale und Untertasse 99
Schnorr v. Carolsfeld, Julius, Kriegsmann mit Armbrust 635
Schweidnitz. Mittelgruppe des Marientodaltars . 597
Schweigger, Georg, Steinrelief, um 1646 . . . 88
— Relief, nach 1646. . . 88
Seewald, Richard, Zeichnung 285
Sheltonhaus in New York . 159
Siena, Guido da, Madonna mit Kind 728
Sköld, Otto, Pariser Dächer 277
— Die Bar 277
— Jardin des Plantes . . 403
Slevogt, M., Damenbildnis 380
Soeder, H., Kassel, Kleinfamilienhaus 219
Spencer, Niles, Fenster . 509

Seite

Statius von Düren, Terracotte, Esther vor Ahasver 81
— Prophet Joel 81
— Fayencekübel, Savona(?). Anf. d. 17. Jahrh. . . 82
— Fayenceschälchen, Savona (?). Anf. d. 17. Jahrh. 82
— Fayenceschüssel . . . 100
— Fayenceteller, Savona (?). Anf. d. 17. Jahrh. . . 87
— Fayenceteller, zwei. Savona (?). Anf. d. 17. Jahrh. 87
Stauffer-Bern, Karl, Knabenbildnis 352
Stegemann, Heinrich, Frau am Fenster. 1921 791
— Porträt Schiefler. 1922 791
— Tivoli. 1924 792
— Landschaft bei Florenz. 1924 792
— Porträt meiner Frau . . 795
Steirisch, um 1420, St. Lambrecht. Reiterschlacht Herzog Ernst d. Eisernen 654
Sterl, R., Steinbrecher . . 432
Seuter, Bartolomäus, Enghalskrug mit Muffelmalerei. Augsburg . . . 93
St. Louis. Federal-Reserve-Bank 159
Straßburg. Holzschnitt aus dem Martyrilogium. 1499. 634, 664
Syrlin, Jörg, Schrank der Gienger 245
Tamsweg. Sakristeischrank 245
— Sakristeischrank, Teilaufnahmen 248
Terrakotta aus Karthago . 163
Tirol um 1400, König einer Anbetung 658
Thronhimmel. Rückstück. Manufaktur des Hans Knieper, 1586 701
Togores, J. de, Liegende Frau 409

Seite

Uhde, Fritz v., In der Sommerfrische. 1883. Farbentafel 2
— Die große Schwester. 1885 5
— Lesendes Mädchen. 1885 5
— Zwei Töchter des Künstlers. 1893 6
— Am Morgen. 1889 . . 6
— Das Bilderbuch. 1889 . 7
— Herbstsonne. 1908 . . 8
— Im Schulgarten. 1888 . 8
Unold, Max 59
Urlaub, J. A., fecit 1752 . 288
Utrillo, M., Kirche in Sousmilles 382
Venedig. Holzschnitt aus Jac. de Veragine, Mariale. 1497 290
— Holzschnitt aus Perottus, Rudimenta grammatices. 1490 568
— Titelholzschnitt aus Cavalca, Pungi lingua. 1494 574
Venus auf dem Frosch, Silberstatuette 491
Vlaminck, M. de, Monsieur Un Tel 385
Wandteppich, Norddeutsch, 17. Jahrh. 746
Wiener Schule, Die Erbauung von Klosterneuburg um 1500 653
— um 1440, Heimsuchung Mariä. Stift Neukloster 657
Wigman, Mary, Vision . 435
Woestijne, G. v. d., Mutter und Kind 394
Wolf, Gustav, Am Wattenmeer bei Munkmarsch, Aquarell 745
— Kattwyck-Binnen. Sepiazeichnung 745
Zadkine, O., Dame mit Fächer 404
Zobten, Madonna aus . . 598

Fritz von Uhde

In der Sommerfrische. 1883

Staatsgalerie München

Eigentum des
Kunsthistorischen Instituts
Universität Heidelberg

Fritz v. Uhde in unserer Zeit

Mit einer Vierfarbentafel und sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Von GUSTAV PAULI

UHDE hat von je den Kunstfreunden und der ernsthaften Kritik Verlegenheit bereitet. Zweifellos ist er einer unserer begabtesten Maler, aber er war seiner selbst nicht gewiß, und als er es nach einem sensationellen Erfolge zu sein glaubte, wurde er das Opfer eines Irrtums. Allerdings war dieser Irrtum der seiner Zeit, aber man würde gleichwohl fehlgehen, wenn man Uhde darum für gerechtfertigt halten wollte; denn auch der Zeitgeist kann sich irren und eine überlegene Persönlichkeit erweist sich eben darin, daß sie dieses rechtzeitig erkennt. — So ist es denn nicht nur äußeren Umständen, z. B. dem Münchner Kunstgeschmack, zuzuschreiben, wenn Uhde an der Stätte seiner Wirksamkeit eine schwierige Stellung einnahm, wenn bisher kein Sammler und kein Museum darauf gekommen ist, sich seiner vorzugsweise anzunehmen. Es gibt keinen Uhdesammler und keine Uhdesammlung und gerade die Museen, von denen man erwarten sollte, daß sie ihn recht repräsentativ darstellen, München oder die seiner sächsischen Heimat, haben ihn die längste Zeit vernachlässigt und scheinen sich erst neuerdings ihres Versäumnisses erinnern zu wollen.

Bei jedem Künstler sind seine Anfänge besonderer Beachtung wert, da sein Charakter sich dann naiv zu äußern pflegt — mit einer Unbefangenheit, zu der nach mancher Mühsal erst der Gereifte sich wieder zurückfindet. Wie folgerichtig verläuft die Entwicklung eines Leibl, Liebermann, Trübner, ja auch die eines Thoma, um nur bei Uhdes Zeitgenossen zu bleiben. Sie alle haben auch im Alter ihr Bestes, wenn schon nicht in den Formen, so doch im Sinne ihrer Anfänge geleistet. Anders Uhde! Der langweilige Schulbetrieb an der Dresdner Akademie verdrießt ihn dermaßen, daß er gleich wieder den Künstlerberuf an den Nagel hängt, um Soldat zu werden. Erst als er auch im neuen Beruf sich unbefriedigt fühlt, da der Schaffenstrieb sich ungeberdig regt, kehrt er zur Malerei zurück. Aber kein dumpfer Drang treibt ihn in eine vorausbestimmte Richtung, vielmehr schwankt er seltsam bei einer nicht unbedenklichen Neigung zum Sensationellen. Die Verschiedensten, Makart, Wilhelm Diez, Raffet, verlocken ihn in seinen ersten Jahren malerischer Betätigung auf Abwege. Munkacsy bringt ihn in Paris zur Besinnung; aber erst im Verkehr mit dem gleichaltrigen Liebermann gehen ihm die Augen auf und nun, da er sich selbst gefunden, bricht seine Begabung stark hervor und mit einem Male entstehen Meisterwerke. Sein Bild des Christus, der die Kindlein zu sich kommen läßt — jetzt im Leipziger Museum — erregt großes Aufsehen und macht ihn mit einem Schlage berühmt. Der Erfolg war gefährlich, denn in dem Streit der Meinungen, der nun anhob, einem Streit, an dem die Theologen ebensosehr beteiligt waren wie die Künstler, fühlte er sich selber als den Träger einer neuen Mission. Er sah es als seine besondere Aufgabe an, die entseelte religiöse Malerei zu neuem Leben zu erwecken, indem er die heiligen Geschichten in das Gewand des Alltags und der Gegenwart kleidete. Die soziale Bewegung hatte damals die Phantasie der Künstlerschaft ergriffen und an Stelle des Bauern wie bei Millet war der Proletarier der Held des Tages geworden. Armeleutemalerei und Freilicht waren die Schlagworte. Es lag für jene Zeit nicht allzu ferne, sie in den Dienst der Kirche zu stellen. Damit wurden die seit den Tagen der Nazarener immer wieder erneuten Versuche, die heiligen Vorgänge dem Bewußtsein des

Volkes anschaulich nahe zu bringen, um einen neuen bereichert. Leider ist er, wie wir gesehen haben, nicht der letzte geblieben. Der Irrtum dieser Künstler wurzelt darin, daß sie sich einbilden, mit ihren individuellen Mitteln eine religiöse Kunst von heute auf morgen schaffen zu können, indem sie Bilder religiösen Gegenstandes malen. Es kommt indessen gar nicht darauf an, ob Franzosen oder Engländer den alten Orient naturgetreu darstellen, ob Gebhardt esthnische Bauern in das Kostüm der Reformationszeit steckt, ob Uhde Christus als proletarischen Wanderprediger malt und Nolde seine Farbenexplosionen zu Ehren der Heiligen abbrennt. Nicht einmal darauf kommt es an, ob der Einzelne von frommem Eifer erfüllt ist und „daran" glaubt. Sondern es kommt allein darauf an, ob ein auf alte Überlieferung gegründetes Übereinkommen der Gläubigen, der Völker desselben Glaubens, vorhanden sei. Nur auf solchem Boden kann eine religiöse Kunst, die diesen Namen ernstlich verdient, allmählich erwachsen. Eine solche wahrhaft religiöse Kunst sieht daher schon zur Zeit ihrer Blüte altertümlich aus, symbolhaft und überindividuell. Wir haben sie seit dem fünfzehnten Jahrhundert in Europa nicht mehr. Denn durch die Kulturwende der Renaissance, in deren Verfolg die Reformation eintrat, wurde einer solchen Kunst der Boden entzogen. Am wenigsten aber war das überhebliche individualistische und naturwissenschaftliche neunzehnte Jahrhundert dazu berufen, den Mangel zu ersetzen. Und kein Versuch war so verfehlt wie der, den Inhalt des neuen Testamentes, der ganz Geist ist und bei dem das sinnlich wahrnehmbare äußere Geschehen symbolhaft zu verstehen ist, in den Alltag herabzuziehen. Der Erfolg war denn auch danach. Uhdes religiöse Gemälde sind nicht Bilder der Andacht geworden. (Wogegen es selbstverständlich gar nichts besagt, daß eins von ihnen in eine protestantische Kirche gelangt ist. Wofür wären unsere aufgeklärten Pastoren nicht zu haben?) Auch haben sie schwerlich einen einzigen Proletarier bekehrt. Wem war wohl, nebenbei gesagt, die ganze Armeleutemalerei gleichgültiger als den armen Leuten? — Sollten indessen wirklich noch fromme Gemüter übrig sein, denen Uhdes Christusbilder als Denkmale des Glaubens ans Herz gewachsen sind, so hat der Meister selber ganz naiv das Seine getan, um ihre Illusion zu zerstören. Bei Herrn Martin Flersheim in Frankfurt hängt das vortreffliche Bild der Atelierpause, wo wir sehen, wie es gemacht wird. Da treten die Darstellerin der Jungfrau Maria und ihr Gemahl, der Herr Huber aus Schwabing, prüfend vor ihr Konterfei, und die lieben Englein rekeln sich gelangweilt und mit zerzausten Flügeln auf Stuhl und Bank. Das ist das veritable impressionistische Bild der Heiligen Familie! Es ist dasselbe, wie wenn ein Zauberkünstler vor dem Publikum seine Handgriffe erläutert.

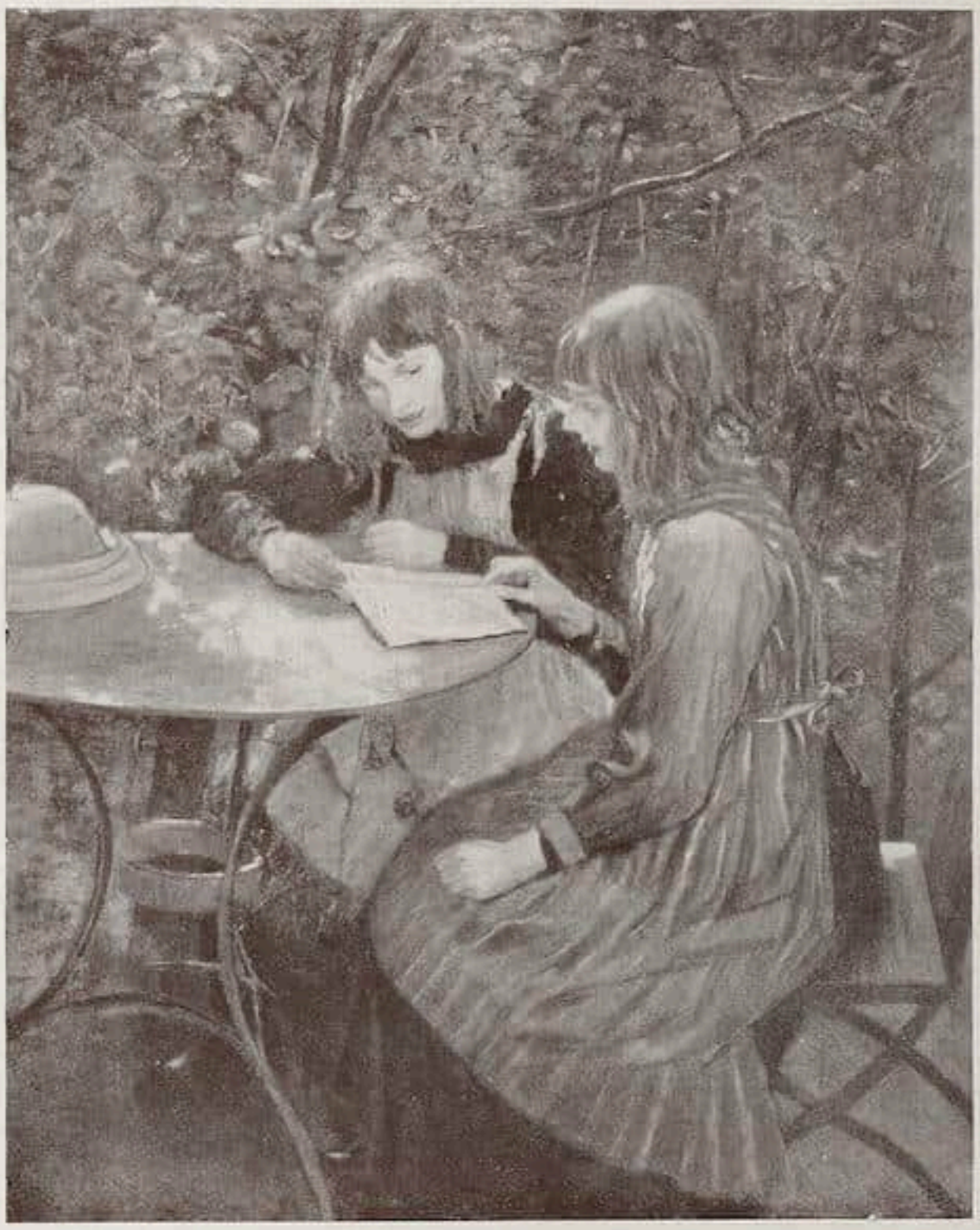
Für Uhde selber aber wurde die Zweideutigkeit seiner „religiösen" Malerei zum Verhängnis. Durch den Erfolg gefesselt, kam er nicht davon los und malte Jahrzehntelang Varianten derselben nicht sehr zahlreichen Kompositionen, bei denen sein Glaubenseifer schwerlich erstarkte, seine Malerei aber erlahmte. Sein erstes religiöses Bild, der Christus als Kinderfreund von 1884, ist sein bestes geblieben. Doch zeigte er sich nach wie vor von seiner Mission erfüllt. Lichtwark bemerkte einmal, Uhde sei in der Unterhaltung nicht mitteilsam gewesen und nur bei dem einen Thema der religiösen Malerei warm geworden.

Wie vieles mag Uhde uns vorenthalten haben! Seine besten Gemälde sind nebenbei entstanden und werden im großen Publikum wohl gar nicht einmal als charakteristisch für ihn angesehen. Es sind die Bilder seiner Nächsten und ein paar Schilderungen aus dem Volksleben — um so besser je einfacher.

Die große Schwester. 1885 — Galerie Haberstock, Berlin

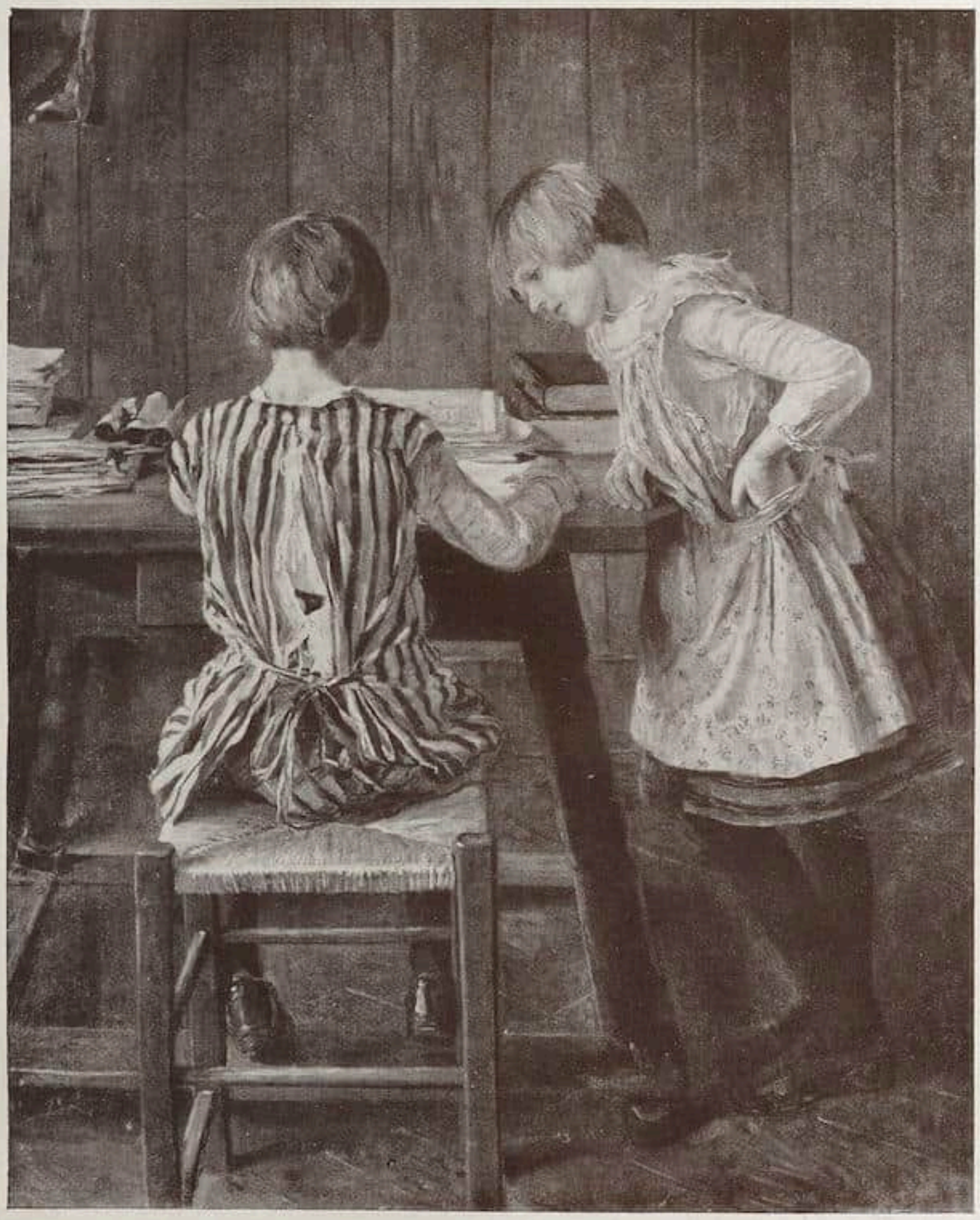
Lesendes Mädchen. 1885 — Privatbesitz

Fritz v. Uhde



Fritz v. Uhde — Zwei Töchter des Künstlers. 1893
München, Neue Staatsgalerie

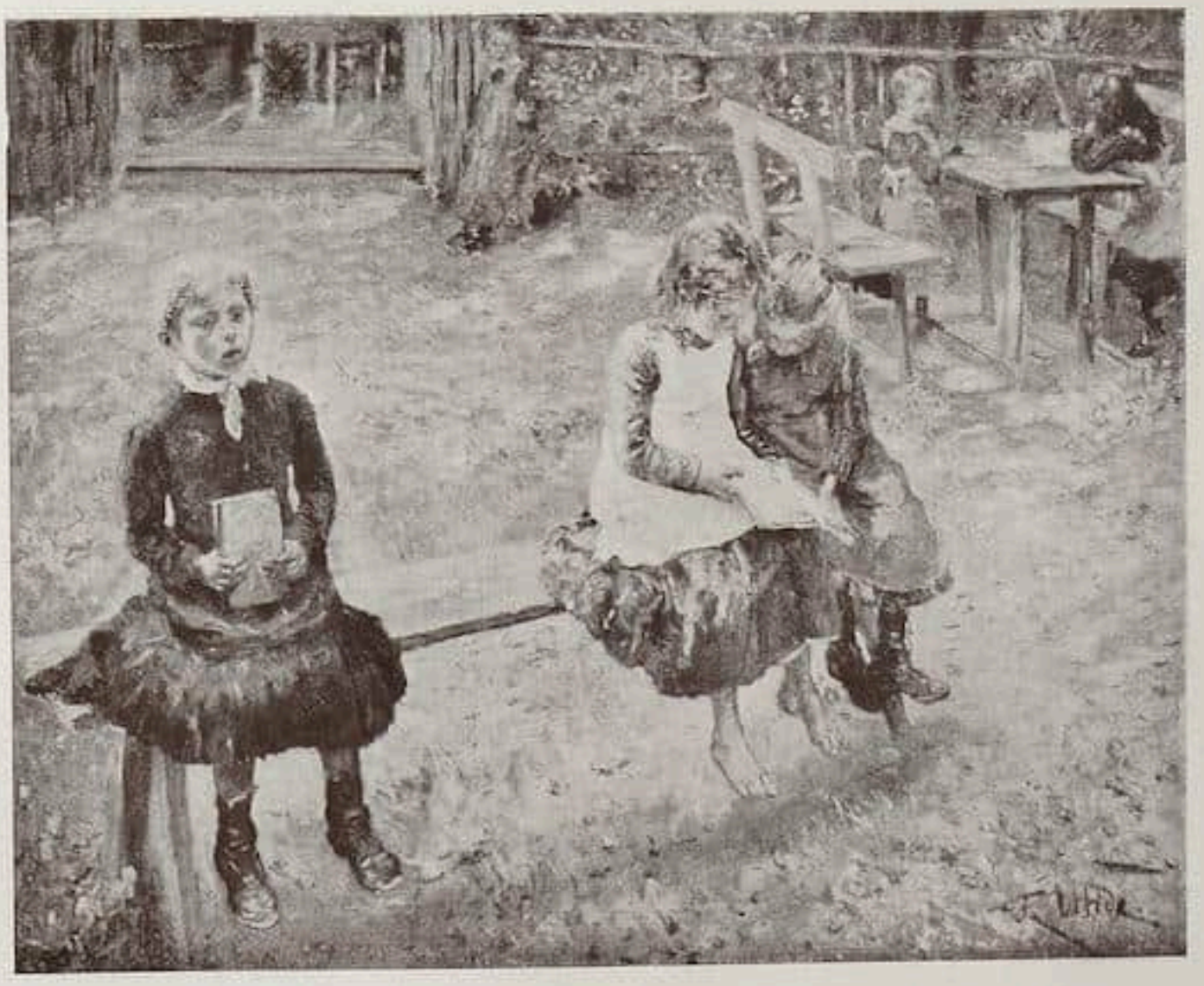
Fritz v. Uhde — Am Morgen. 1889
Hamburg, Kunsthalle



Fritz v. Uhde
Das Bilderbuch. 1889
Hamburg, Kunsthalle

Fritz v. Uhde

Herbstsonne. 1908
München, Neue Staatsgalerie



Fritz v. Uhde

Im Schulgarten. 1888
Berlin, Galerie Haberstock

Denn Uhde war nicht erfinderisch und plagte sich zum Unterschied von Liebermanns überlegener Sicherheit schwer mit dem Aufbau seiner Kompositionen — woraus sich auch seine häufigen Wiederholungen erklären. Größere Figurenbilder (die Trommelübung!) drohen ihm leicht in Einzelheiten zu zerbröckeln. Wenn er sich aber behaglich gehen läßt, die junge Gattin malt, die er früh verlor, seinen Kindern zuschaut, wie sie sich in der Stube mit ihren Puppen tummeln, ein Bilderbuch besehen und herangewachsen als schlanke junge Damen im sommerlichen Garten sich ergehen, wenn er uns schildert, wie Knecht und Magd sich in der Frühe auf dem Felde begegnen — dann ist er der Unsere, ein ganzer Maler. Er ist, wieder zum Unterschied von Liebermann, vielmehr Maler als Zeichner. Einer, der über Licht und Farben mit Leichtigkeit gebietet. Gern läßt er die Sonnenstrahlen durch goldiggrünes Laub flimmern. Sein Bild „Am Morgen“ in der Hamburger Kunsthalle ist eine meisterliche Landschaft. Der Wiesenplan schimmert taufrisch und über ihm weitet sich durchsichtig die Atmosphäre. Uhde ist in solchen Bildern heller, von zarterer Farbigkeit, sein Pinselstrich ist geistreicher und lockerer als in seinen berühmten Hauptwerken. Aber wo sind seine anderen Landschaften? Er ist einer unserer besten Interieurmaler — aber nur in seinen Gelegenheitsarbeiten. Warum hat er sich nie auf das Stilleben eingelassen? Und warum hat er keine Bildnisse gemalt? Man sollte doch meinen, daß er zum Bildnismaler geboren wäre, wenn man einzelne Köpfe auf seinen religiösen Bildern prüft oder an seine ausgezeichneten bildnismäßigen Studien denkt. Sein Wohlmut als Richard III. ist ein meisterhaftes Porträt. Aber Uhde wollte es nicht als solches gelten lassen, sondern als Historienbild. Was hielt ihn davon ab, einen so hoffnungsvoll betretenen Weg weiter zu verfolgen? An Aufträgen hätte es dem Berühmten doch nicht fehlen können. Aber vielleicht scheute er es, sich mit den Ansprüchen der Auftraggeber auseinanderzusetzen und ihren Charakter soweit zu ergründen, daß er ihn mit Sicherheit gestalten mochte. Jedenfalls sind die beiden einzigen Porträte, die er im Auftrag gemalt hat, die des Ehepaars Hertz in der Hamburger Kunsthalle und des Sängers Nachbaur im Münchner Hoftheater, eigentümlich befangen.

Auch hier gilt es wohl, daß das Schicksal des Menschen nicht auf äußeren Umständen beruht. Nicht in den Sternen ist es vorgezeichnet, sondern in seinem eigenen Charakter. Der Fall Uhdes bietet Analogien zum Falle Menzels. Sein hoher Rang ist nicht bestreitbar, aber die populäre Begründung dafür ist es um so mehr. Nicht die anspruchsvollen vielgenannten Bilder, die das Publikum und er mit ihm für seine Hauptwerke hielt, sind die besten Stützen seines Ruhmes, sondern die bescheideneren Dinge, die er weniger für die Welt als für sich selber geschaffen hat.

Gebrauchsmöbel von David Röntgen

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Von HANS HUTH

RÖNTGEN, ohne Zweifel der erste Ebenist und Mechaniker des Jahrhunderts", so kündigte Baron Grimm 1783 der Kaiserin Katharina die bevorstehende Ankunft des berühmten Herrnhuters an. Ein halbes Jahrhundert später wußte man nichts mehr von der Persönlichkeit dieses Mannes, lediglich auf Grund einiger Stücke seiner Spätzeit, auf denen sich die Signatur „David" befand, hatte sich die Kenntnis eines Ebenisten „David" erhalten. Unter diesem Namen stellte dann 1865 der vierte Marquis von Hertford — einer der Gründer der Wallace-Collection — einige Möbel auf der retrospektiven Ausstellung der „Union centrale des arts decoratifs" aus. So kam der Ebenist David in die Literatur; vollendet wurde die Verwirrung, als 1875 im „Art Journal" und bei Pollen die Bezeichnung „David de Luneville" auftauchte, weil David aus „Niewied" bei Luneville stamme. Zwar hatte Davillier schon 1870 einige Notizen über Röntgen gebracht, diese blieben jedoch zunächst unbeachtet. Erst die Arbeiten von Mantz, Zais und Champeaux, durch welche die Persönlichkeit David Röntgen wieder festgelegt wurde, erregten die allgemeine Aufmerksamkeit. So wurde Röntgen wieder bekannt als der Verfertiger jener künstlichen Kabinettsschränke, die am Vorabend der Revolution das Entzücken aller Höfe Europas gebildet hatte. Auf Grund dieser bekannten Werke wurde nun hier und da ein Röntgenmöbel bestimmt, ja allmählich wurde im Handel der Begriff Röntgen zu einer konventionellen Bezeichnung einer ganz bestimmten Gattung von Möbeln der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Neben diesen marktgängigen Stücken, die den Meister in der französischen Literatur die Bezeichnung „trocken und arm" eingetragen hatten, waren in den letzten Jahren auf Grund verwandter Motive in der Marketterie Möbel bekannt geworden, mit geschweiften Grundformen, die offenbar einer früheren Periode angehören mußten. Diese Möbel reihte kürzlich Adolf Feulner in einer Arbeit über die Frühwerke Röntgens (Münchener Jahrbuch 1924, S. 275) nicht nur in das Röntgenwerk ein, sondern bereicherte es auch infolge seiner systematischen Forschungsweise auf das Glücklichste durch die Einfügung einer Reihe bisher unerkannt gebliebener Arbeiten; Archivalien, die ich seither auffand, bestätigten seine stilkritischen Bestimmungen der Münchener Stücke.

Neben den erwähnten Arbeiten fehlte bisher die Kenntnis von einfachen Gebrauchsmöbeln der Röntgen-Werkstatt. Daß Röntgen neben den großen Arbeiten die einzelne Kräfte seiner Werkstatt auf Jahre hinaus beschäftigten — wie etwa Rummer bei den „Tapeten" für Erzherzog Carl —, nebenher auch Durchschnittsware verfertigte, die dem Gros seiner Gehilfen Arbeit gab und den Geschäftsgang flüssig hielten, hätte nicht erst der ausdrücklichen Bestätigung gebraucht, die sich durch die von Feulner veröffentlichte Geschäftsanzeige ergab. Welcher Art sind nun die Gebrauchsmöbel? Naturgemäß werden sie schwer zu bestimmen sein, da z. B. etwa Stuhlmodelle und dgl. sehr bald nach ihrem ersten Auftauchen — durch Modejournale verbreitet — ihre Wanderung durch die Werkstätten antraten. Immerhin werden einzelne durch die besonders charakteristische Arbeitsweise festzustellen sein. Von den in der Anzeige erwähnten Schreib- und Toilettentischen aus „Mahagoney ohneingelegt mit Englischen schlössern, und im Feuer verguldten Zierathen und Anschlägen versehen", befindet sich einer (Abb. 1) im Berliner Kunsthandel (Flatow & Priemer). Er zeigt die Charakteristik der erwähnten Gattung von

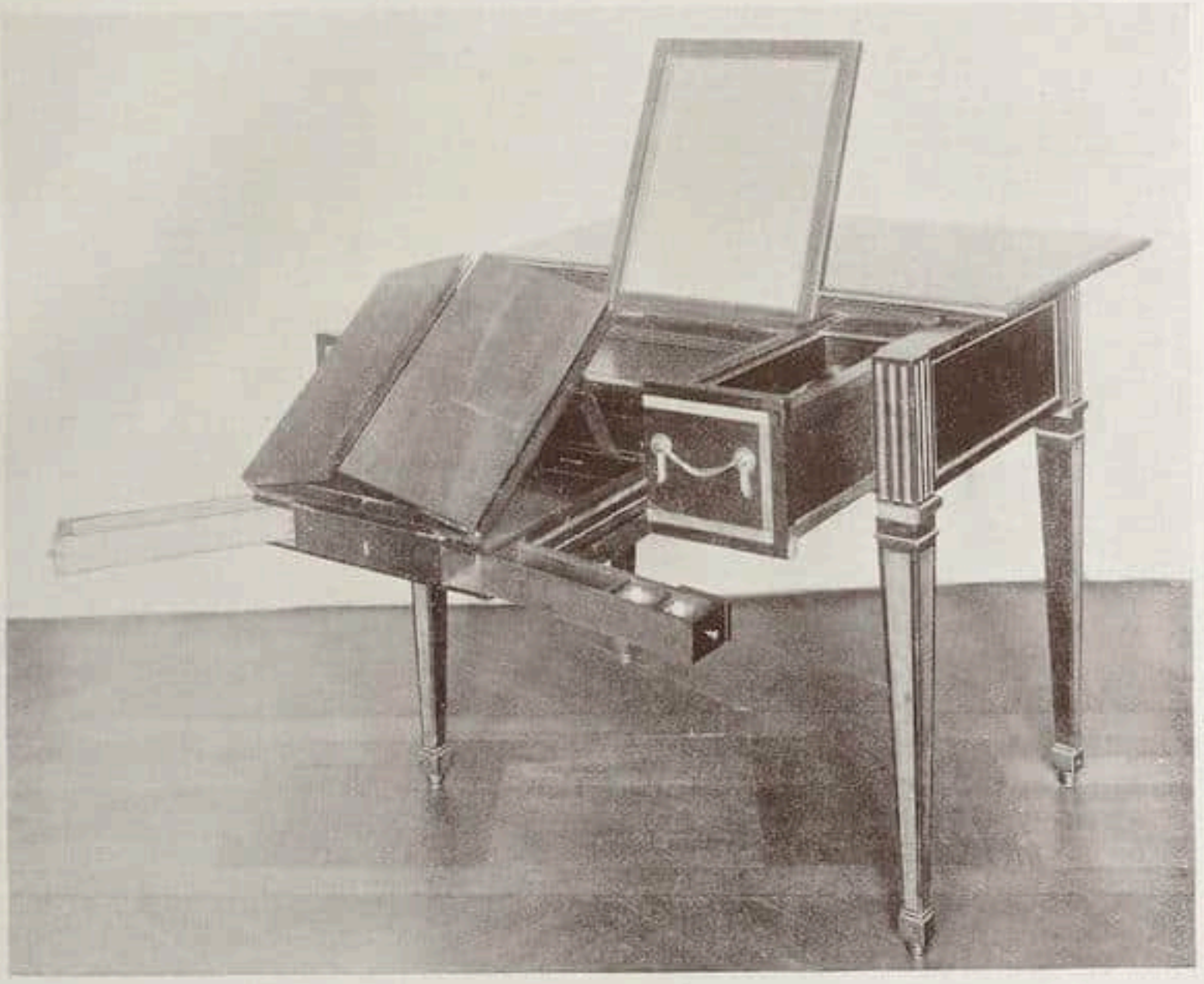


Abb. 1. Schreib- und Toilettentisch

Bes.: Flatow & Priemer, Berlin

Abb. 2. Damentisch

Früh. Bes.: A. S. Drey, München

Gebrauchsmöbel von David Röntgen / Um 1780

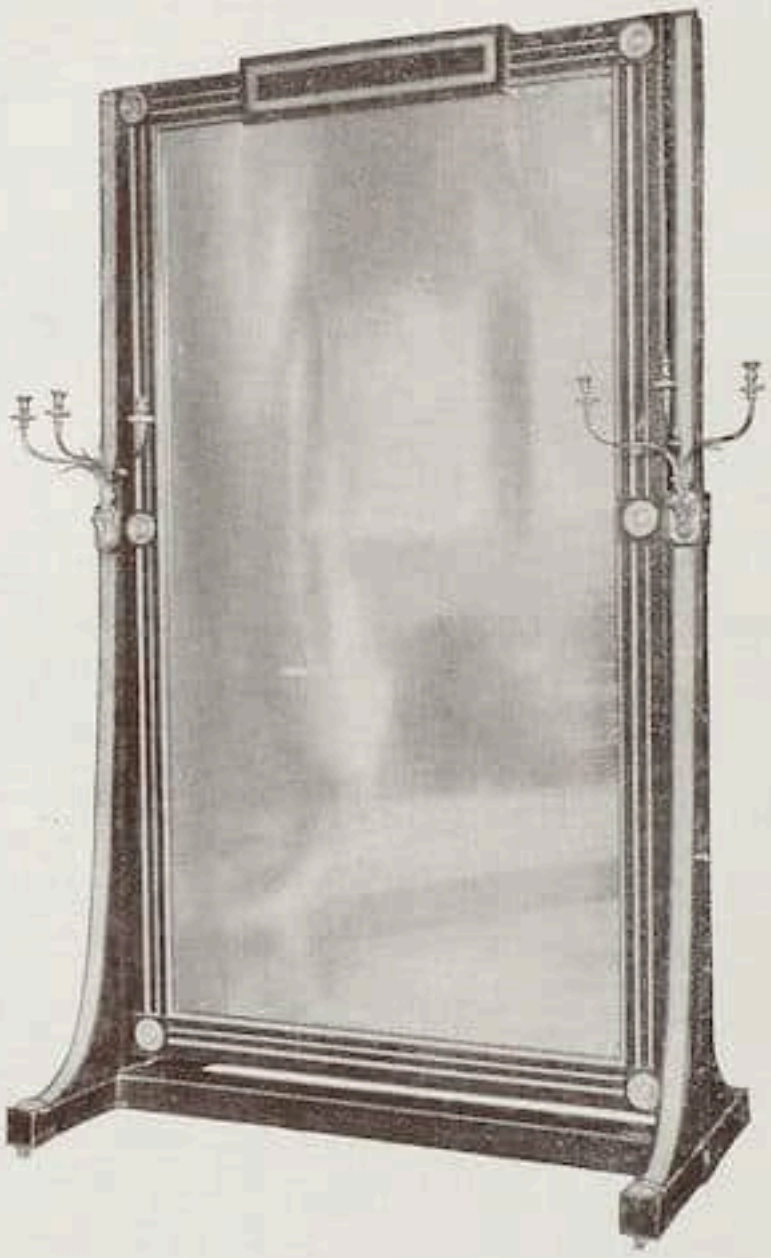


Abb. 3. Standspiegel

Bes.: Ludwig Glenk-Worch, Berlin

Abb. 4. Wandspiegel

Privatbesitz

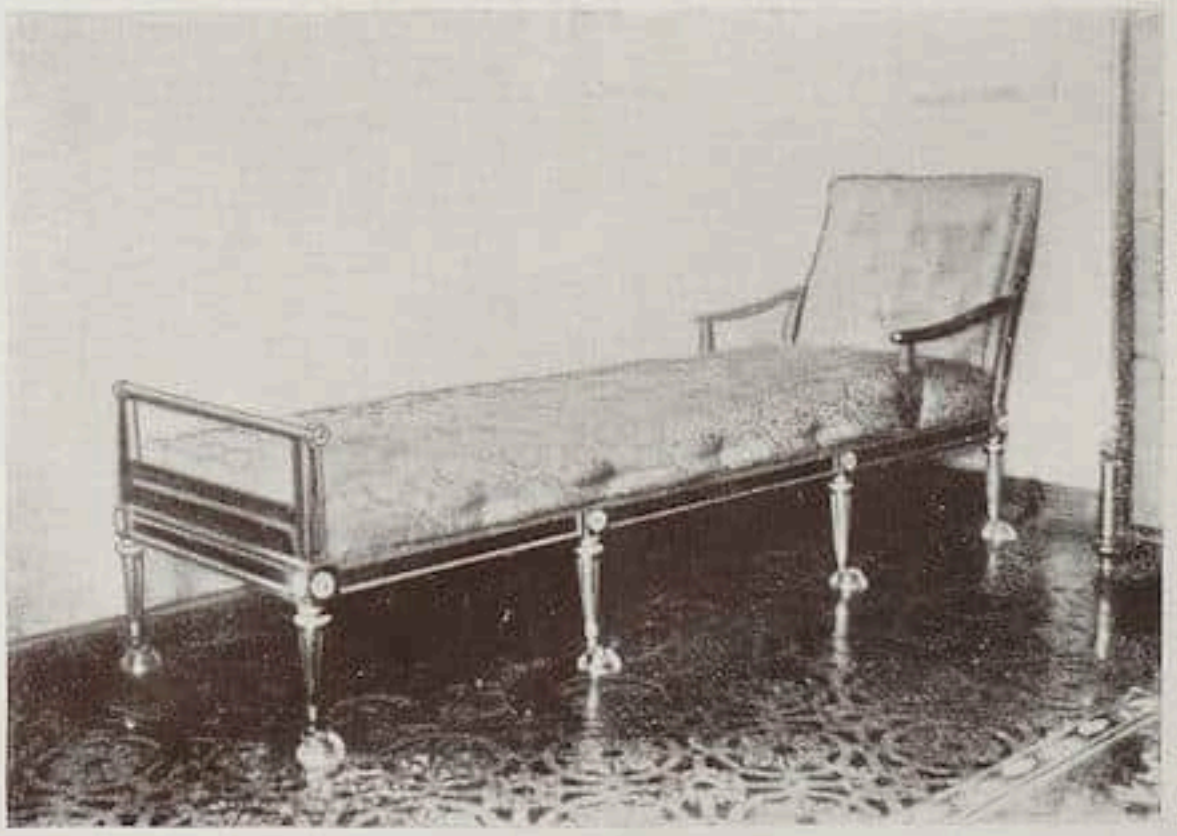


Abb. 5. Ruhebett

Privatbesitz

Gebrauchsmöbel von David Röntgen / Um 1710

Spätwerken Röntgens. Die nach unten verjüngten Beine enden, nachdem sie am Fußende einen Würfel durchdringen — einem englischen Motiv —, in einem besonders charakteristischen eichelformigen Fuß, organisch aufgebaut, zeigt die Zarge ein Mittelrisalit, das den aufklappbaren Spiegel samt Lesebrett, Tintenbehälter und dgl. enthält. Dieser überraschende Inhalt wird noch bereichert durch die Möglichkeit, die Schublade vor- und die Deckplatte zurückziehen zu können. Bei der erstaunlichen Fülle der Kombinationen dieses einfachen Möbels wird man sich eine Vorstellung von der überreichen Mechanik der großen Prunkmöbel machen können. Die dem Mahagoni aufgelegten Bronzen bestehen aus gerippten Bändern (mille-raies) und dem so häufig vorkommenden Dreiklang der eingelegten Bronzekanneluren an dem Oberteil der Beine; die Griffe zeigen die beliebte hängende Tuchdraperie. Bronzen und Holzarbeiten sind bis in die verstecktesten Winkel von peinlichster Sauberkeit und Sorgfalt, sehr im Gegensatz zu der häufig rohen Verarbeitung anderer Ebenisten, insbesondere in Frankreich.

Ein anderes kleines Tischchen (Abb. 2), wohl einer von den „Arbeitstischchen vor Damens", befand sich vor einiger Zeit bei A. S. Drey in München. Die Form ähnelt dem ursprünglich von England ausgehenden Typ, wie er sich in den beiden reich markettierten Tischchen des Viktoria- und Albert-Museums erhalten hat. Nur ist bei dem vorliegenden Stück — wohl im Hinblick auf seinen Gebrauchszweck eine Zwischenplatte als Stellbrett angebracht. Alle Charakteristika des vorher besprochenen Schreibtisches finden sich hier wieder, an den Beinen zeigt sich die nicht seltene Verbindung einer Rosette mit drei Kanneluren; die Platten werden von kleinen Galerien, die ein Pfeifenmotiv zeigen, umgeben — ziemlich trockene Fabrikware, die, bei einem anderen fast gleichen Tisch, nicht zum Schaden, fortgelassen ist. Zu den „allen möglichen Sorten von Cabinetsmeublements", die der „Englische Cabinetsmacher" verfertigte, gehörten auch Spiegel. Ein solcher (Abb. 3), der sich im Berliner Kunsthandel (Glenk-Worch) befindet, zeigt einen kräftigen Aufbau und ist in der Durchführung der später häufig vorkommenden französischen Form der Psyche Spiegel ähnlich. Im einzelnen finden wir wieder die Verwendung des vorspringenden Risalits und der typischen Bronzebeschläge; etwas eigenartig und nicht zum Ganzen passend erscheint die Form der Leuchter zu beiden Seiten des Spiegels. Als Gegenstück dieses für einen fürstlichen Haushalt bestimmten Spiegels sei ein kleiner Wandspiegel (Abb. 4) für das bürgerliche Milieu vorgeführt, der sich in Neuwieder Privatbesitz erhalten hat, sein Format bestimmt ihn für das Bürgerhaus, in dem er sich auch noch heute befindet. Der Aufbau ist oben etwas plump, obwohl dabei mitspricht, daß ein Teil des Aufsatzes fehlt. Wenn auch die Haltung des ganzen Stückes durchaus den Charakter von Durchschnittsware trägt, so ist es trotzdem technisch wie immer hervorragend gearbeitet. Einige Bilderrahmen, ähnlich dem des Spiegels, finden sich bei Familienbildern der Röntgen in Privatbesitz.

Endlich sei noch auf einige „wohl faconirte Stühle und Canapés" hingewiesen, die die „Kunstmeubelfabrik" verfertigte. Ein in Privatbesitz befindliches „lit de repos" (Abb. 5) zeigt wieder die steifen Linien der Spätwerke, nur die Armstützen weisen noch einen leisen Schwung auf: Beine ähnlicher, etwas gedrungener Art finden sich — vielleicht von Röntgen übernommen — häufig bei Weisweiler. Für die Bestimmung der Stühle ist es naturgemäß schwer, die sichere Grundlage zu finden, von der man auszugehen hat. Glücklicherweise haben sich einige sicher beglaubigte Stücke (Abb. 6, 7) erhalten, die im Museum zu Neuwied bewahrt werden. Der eine zeigt die in Holz

übertragenen Bronzeformen der gerippten Bänder, Rosetten und Kanneluren. Im Aufbau zeigt sich die nüchterne gerade Art, die durchaus im Einklang mit der Struktur der sonstigen Möbel Röntgens steht. Die gotischen Motive der Vierpaßformen können wohl durch Chippendale vermittelt sein.

Ganz anderer Art ist die Haltung des zweiten Stuhls, sie erinnert durchaus an den Stil französischer Typen, etwa des Jacob. Das beiden Stühlen gemeinsame Motiv der Lyra ist weder Röntgen noch Jacob eigentümlich, möglicherweise taucht es zuerst in Frankreich auf, weite Verbreitung findet es erst von England aus, hauptsächlich durch die Vorbilder Sheratons und Adams. Viel einfachere Stühle, im Aufbau dem ersteren Stuhl ähnlich, mit fünf senkrechten Rückenstreben und einem charakteristischen Stufenaufbau auf der Lehne, befinden sich im Fürstlich Wiedschen Rentamt in Neuwied. Weitere Röntgen und seiner Schule zugeschriebene Stühle im Berliner Schlosse veröffentlichte Schmitz (Deutsche Möbel des Klassizismus, Stuttgart 1923, S. 52, 90). Bei dieser Gelegenheit mag auf jene zwölf Stühle hingewiesen werden, die nach erhaltenen Rechnungen Abraham Röntgen für den Rat Goethe anfertigte. Ob von diesen Stühlen wenigstens ein Exemplar im Goethehaus erhalten ist, wird noch festzustellen sein. Es hat sich nämlich bei den Vorarbeiten zu dem Gesamtbild, das ich von dem Schaffen der Röntgenwerkstatt demnächst vorzulegen gedenke, gezeigt, daß es doch nicht ganz hoffnungslos ist, etwas vom Werk Abraham Röntgens zu erfahren. Neben seinem selbstverfaßten Lebenslauf haben sich als sichere Werke seiner Hand Türen in Neuwied erhalten, Nachrichten über Lieferungen an verschiedene Höfe geben andere wichtige Fingerzeige. Nachdem wir ausführliche Arbeiten über die Chippendale, Cressent, Jacob erhalten haben, ist es endlich an der Zeit, eine Forderung, die schon Riegl 1887 stellte, zu erfüllen, nämlich das Gesamtwerk der in drei Generationen arbeitenden Schreinerfamilie der Röntgen darzustellen.

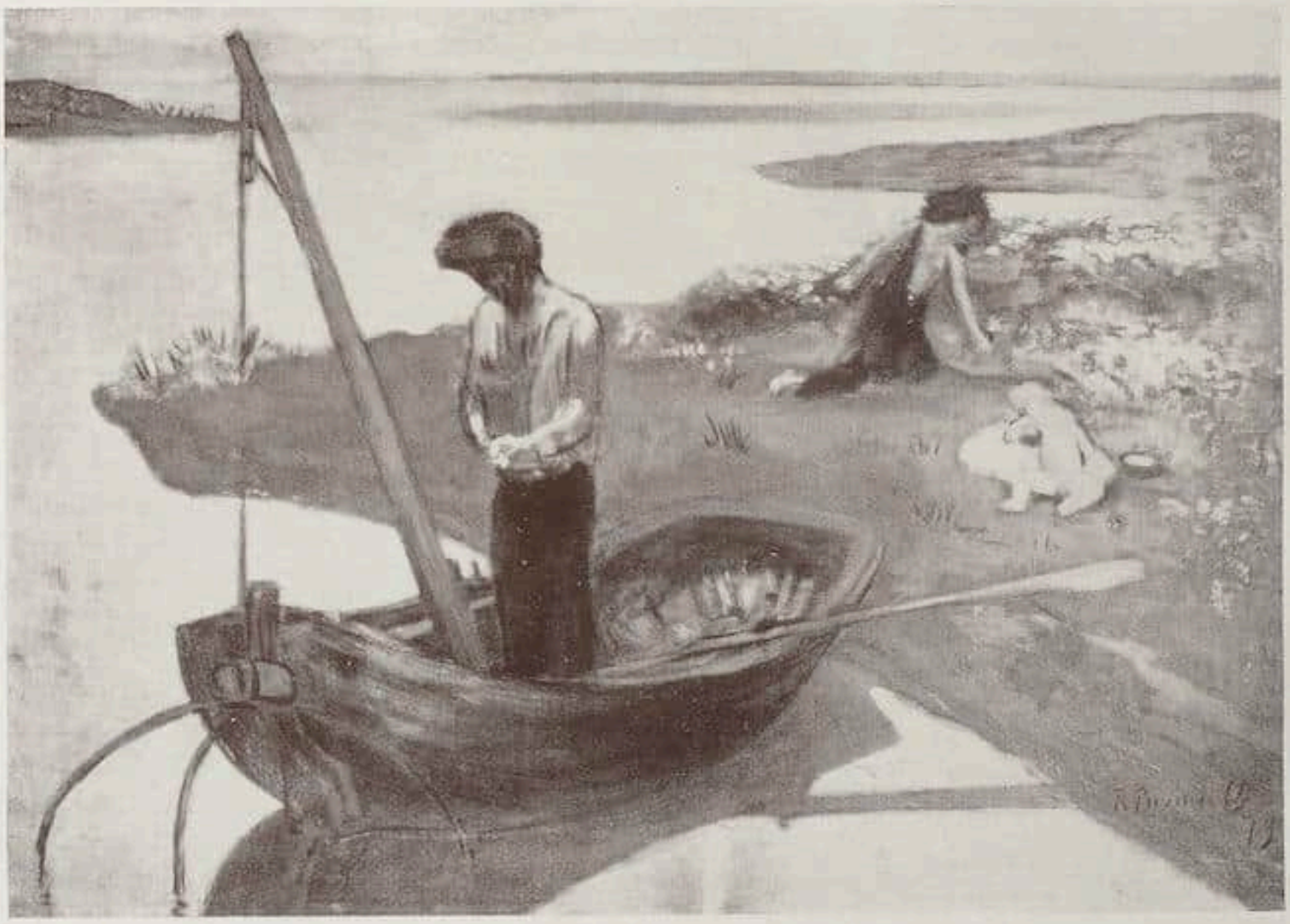
Abb. 6

Abb. 7

Zwei Stühle

Museum Neuwied

Gebrauchsmöbel von David Röntgen / Um 1780



Puvis de Chavannes — Der arme Fischer

Claude Monet — Das Frühstück im Grünen

Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus

I. TEIL: Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Von PAUL ETTINGER

ALLES, was die öffentlichen Kunstsammlungen Moskaus an moderner französischer Kunst besitzen, entstammt ausschließlich privater russischer Sammeltätigkeit. Daß dieser Besitz, besonders was die großen Impressionisten und die ihnen nachfolgenden Meister betrifft, ein überreiches, imposantes Ganzes darstellt, hat Max Osborn bereits zur Genüge in seinem vorjährigen Aufsatze über die junge Kunst in russischen Museen im „Cicerone" betont. Die folgenden Zeilen wollen daher unter einem etwas andern Gesichtspunkte die Hauptwerke dieses Komplexes noch einmal Revue passieren lassen und die Art seiner Entstehung in gedrängter Form beleuchten.

Historisch und chronologisch setzt sich der heutige Bestand aus einigen älteren Moskauer Sammlungen zusammen, und zwar in der Hauptsache aus dem Besitz der Familien Tretjakoff, Schtschukin und Morosoff. Den Grundstock des später vollentwickelten Organismus bildete die Kollektion westeuropäischer Meister des 1892 verstorbenen Ssergej Michajlowitsch Tretjakoff, eines Bruders des Gründers der großen russischen Nationalgalerie, welche den allbekannten Namen „Tretjakoff-Galerie" führt. Diese Sammlung von beinahe hundert Gemälden hatte der Besitzer seinem Bruder Pawel Michajlowitsch testamentarisch vermacht, und als letzterer mit einer splendiden Geste seine ganze Galerie der Stadt Moskau als Geschenk übergab, entstand damit hier die erste öffentliche Sammelstelle für ausländische moderne Kunst. In der Hauptsache handelte es sich um französische Künstler, aber Ssergej Tretjakoff hatte sich nicht nur auf diese beschränkt, vielmehr war u. a. auch Deutschland in der Sammlung mit zwei feinen kleinen Menzels, Arbeiten der beiden Achenbachs, Knaus, Meyerheim und dem Österreicher Pettenkofen vertreten. Diese mehr als bescheidene Gruppe von Repräsentanten neuer deutscher Kunst hat sich im Laufe von einigen dreißig Jahren nur um ganz wenige Werke vermehrt.

Unter den Franzosen standen die Maler der Barbizonschule im Mittelpunkt, mit Corot an der Spitze. Von ihm und ebenso von Millet, Th. Rousseau, Daubigny, Troyon, Dupré und Diaz sind mehrere Gemälde vorhanden — keine großen musealen Schöpfungen, sondern meist intime Werke, die für die Kunst eines jeden dieser anziehenden Meister charakteristisch sind. Es zeugt vom Verständnis und Geschmack Ssergej Tretjakoffs, daß er bestrebt war, diese zentrale Gruppe retrospektiv durch einige, allerdings nicht allzu bedeutende Bilder von David, Géricault, Delacroix und eine späte Ingres-Zeichnung zu ergänzen, sowie anderseits die Entwickelungslinie bis ins letzte Viertel des 19. Jahrhunderts weiterzuführen. Die Hauptakzente fallen dabei auf eine koloristisch reizende Maskenszene Coutures, eine saft- und kraftvolle Marine Courbets, einen tonigen Frauenkopf Ricards, die seinerzeit berühmte, etwas gequälte „L'Amour au village" von Bastin-Lepage, die man jetzt schwerlich so „wundervoll" finden kann, wie sie Muther einst attestierte und die wirklich vorzügliche „Einsegnung eines jungen Paares" von Dagnan-Bouveret, welche durch ihre malerische Frische und ganz unsentimentale Aufrichtigkeit gefangen nimmt. Dazu kommen noch als Zugeständnis an den Zeitgeschmack und die Pariser Berühmtheiten der achtziger Jahre: Meissonnier, Henner, I. P. Lau-

rens — mit seinem großen Schinken „Die letzten Augenblicke Maximilians von Mexico“ — Ziem, Bonnat, Lhermitte u. a.

Der weitere Ausbau dieses an sich schon interessanten Ausländersaales der Tretjakoff-Galerie erfolgte dank der Schenkung einer Gemäldesammlung des jung verstorbenen Sammlers Michail Abramowitsch Morosoff, die seine Witwe der Stadt vermachte. Im ganzen waren es etwa dreißig Ölgemälde und Zeichnungen meist französischer Provenienz, darunter einige ganz große Namen, welche die französische Abteilung der Moskauer Nationalgalerie mit einem Male „up to date“ machten. An erster Stelle ist hier E. Manet zu nennen, obwohl er nur mit einer kaum untermalten Wirtshausszene aus dem Nachlaß des Meisters vertreten ist, die aber als erster Manet in Rußland von besonderer Bedeutung war. Neben ihm sind Renoir mit dem lebensgroßen Bildnis der Schauspielerin Jeanne Samary, Degas, Claude Monet, Gauguin mit zwei bedeutenden tahitanischen Kompositionen zu nennen, ferner Van Gogh, während der zur Gruppe gehörende Cézanne leider ganz fehlte. Zu erwähnen sind ferner Werke von Bonnard, Charles Guérin, Denis, Carrière, Anglada, sowie meisterhafte Zeichnungen von Toulouse Lautrec und Forain.

Abseits von dieser offiziellen Galerie, aber doch parallel mit ihr, entwickelten sich die fast ganz auf Franzosen eingestellten Privatsammlungen von Ssergej Iwanowitsch Schtschukin und Iwan Abramowitsch Morosoff, eines Bruders des obengenannten Michail Abramowitsch, denen dieser Aufsatz speziell gewidmet ist und deren Schätzen das ganze hier reproduzierte Abbildungsmaterial entnommen ist. Beide Kollektionen, die trotz ihres privaten Charakters stets — besonders die Schtschukinsche — leicht zugänglich und viel besucht waren, hatten zu Beginn des Krieges ihren Höhepunkt erreicht, und waren zu sehr umfangreichen Gemäldegalerien von Rang ausgewachsen, welche die Entwicklung der neusten russischen Malerei in mancher Hinsicht beeinflußt haben.

Diese Sammlungen sind nach der Revolution von der Sowjetregierung nationalisiert worden, und in ihrer Struktur seitdem, in Gemäßheit mit dem seitens der obersten Museumsverwaltung für die Moskauer Museen ausgearbeiteten Programm, gewissen Veränderungen unterworfen worden. Beide Galerien bilden jetzt, wenn auch in zwei gesonderten Gebäuden der ehemaligen Besitzer untergebracht, ein einheitliches „Museum moderner westlicher Kunst“, und dieses umschließt sämtliche Werke dieser Kunst aus allen sonstigen Moskauer öffentlichen und nationalisierten privaten Sammlungen. Als logische Folge dieses Beschlusses wurde neuerdings die ganze fremdländische Abteilung der Tretjakoff-Galerie aufgelöst, die nunmehr ausschließlich der national-russischen Kunst reserviert bleibt, allerdings mit Einschluß jener älteren auswärtigen Meister, welche — und ihre Zahl ist nicht gering! — kürzere oder längere Zeit am russischen Hofe und überhaupt in Rußland gewirkt haben. Die oben besprochenen Schenkungen Michail Morosoff und Ssergef Tretjakoff, sowie die sonstigen fremden Meister der Galerie, wurden demnach nach zwei Richtungen hin verteilt. Die ganze Kollektion Morosoff und einige andere Gemälde wurden dem „Museum moderner westeuropäischer Kunst“ überwiesen, der Rest, also die Barbizonmeister mit ihren Vorgängern und Zeitgenossen, wurde dagegen dem unlängst reorganisierten „Museum der schönen Künste“ zugewiesen, um hier die projektierte Schau französischer Malerei vom XVI. bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts als geschlossene Einheit zu verdeutlichen. Wenn die betreffenden Säle des letztgenannten Museums eröffnet sein werden,

was noch im laufenden Jahre der Fall sein dürfte, werden also beide Museen einander chronologisch ergänzen und vervollständigen.

Inzwischen sind noch dem „Museum moderner westlicher Kunst" verschiedene Einzelwerke zugeflossen, hauptsächlich aus dem sogenannten Museumfonds, der seinerzeit aus den nationalisierten und requirierten Kunstsammlungen gebildet wurde, zum Teil aber auch aus anderen Museen und durch Ankäufe. Zu erwähnen wären da vor allem zwei große charakteristische Gemälde von Zuloaga, eine miniaturenhafte Komposition „Nacht" von Gustave Moreau, zwei effektvolle Studien Van Dongens, ein sehr feiner Le Fauconnier, ein vortrefflicher Pissaro sowie einige interessante Zeichnungen. Einzig das Ostrouchoff-Museum, das auch jetzt von seinem ehemaligen Besitzer, dem Maler und Kunstschriftsteller Ilja Ssemjonowitsch O., geleitet wird, ist unberührt geblieben und bewahrt wie vordem seinen Besitz an modernen Franzosen. Es ist erfreulich, daß der intime Eindruck dieser Sammlung nicht der Strenge des musealen Programms geopfert wurde.

Max Osborn hat an dieser Stelle schon darauf hingewiesen, daß die ehemaligen Schtschukinsche und Morosoffsche Galerie, trotz ihres analogen Charakters und obwohl einzelne erstklassige Künstler bald hier, bald dort glücklicher vertreten sind, in ihrem Gesamteindruck doch verschieden wirken. In der Tat fällt der Vergleich stets zugunsten der Sammlung Schtschukin aus. Eine strengere Auswahl, größere Beschränkung auf einzelne Namen und ein deutlicheres Programm fallen hier sofort ins Auge und verleihen der ganzen Sammlung ihr eigenes cachet. Bei Morosoff, der übrigens auch russische Malerei sammelte, ist der Eindruck weniger einheitlich und manches Bild aus diesen Sälen dürfte sicher früher oder später ins Depot wandern. Bezeichnend ist schließlich, daß, während hier ein großer Festraum durch den Eklektiker Maurice Denis mit schwerfälligen Wandmalereien — dem Zyklus „Amor und Psyche" — ausgeschmückt wurde, die mit dem Hauptinhalt der Galerie wenig Gemeinsames haben, der Eintretende bei Schtschukin schon im Treppenhause den Matisseschen, seinerzeit im „Blauen Reiter" reproduzierten Panneaux gegenübersteht und bereits im voraus gewissermaßen auf den entsprechenden Ton vorbereitet wird.

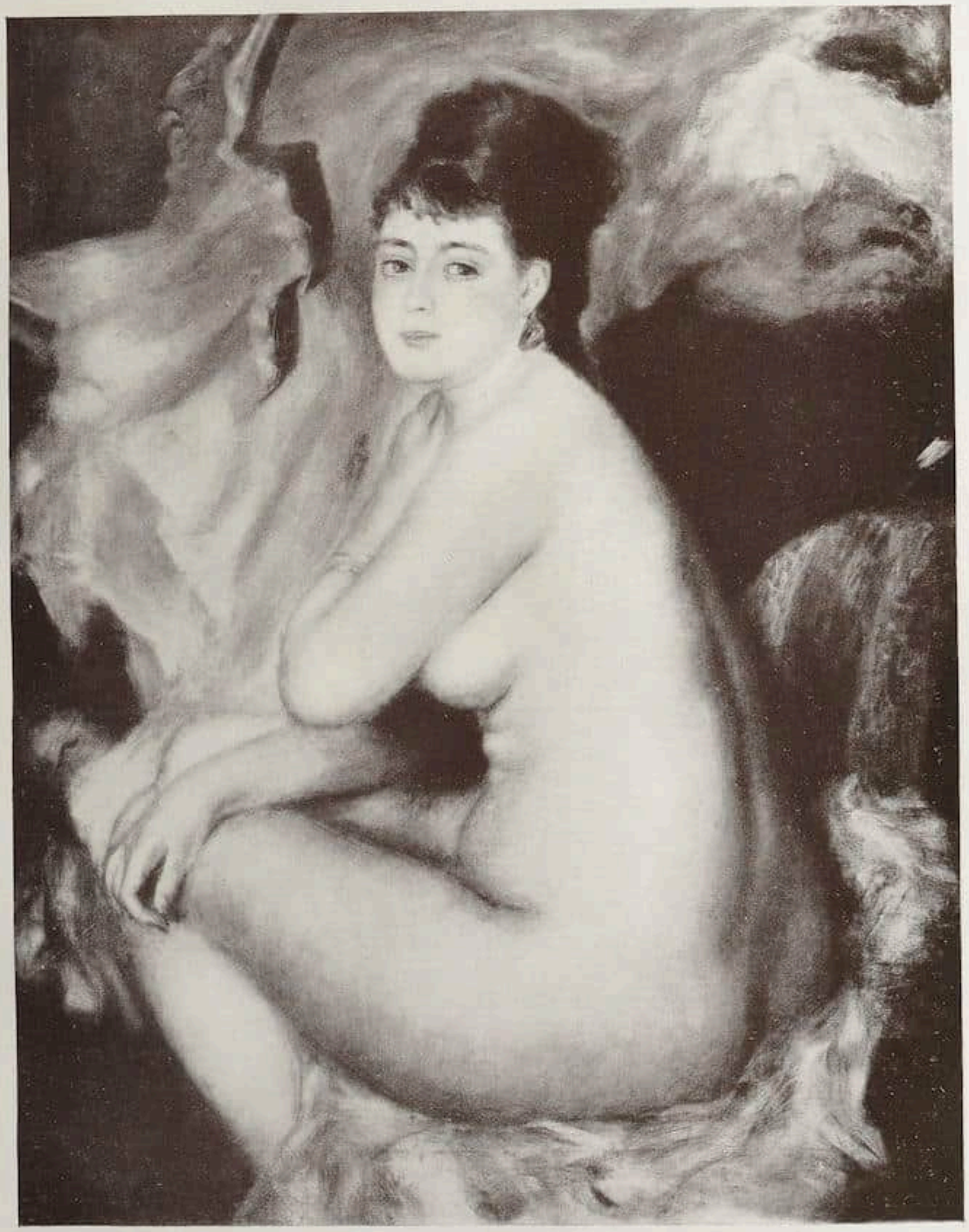
Es wäre jedoch übertrieben, zu behaupten, Ss. J. Schtschukin hätte schon bei Beginn seiner Sammlertätigkeit, der ins Ende der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, ein bestimmtes künstlerisches Programm verfolgt. Ganz im Gegenteil kaufte er in der ersten Zeit, was auf dem Pariser und auch anderen Kunstmärkten Tagesruhm genoß und auf den ersten Sezessionsausstellungen Trumpf war. Ein aufmerksamer Besucher der Sammlung bemerkt leicht, daß der einstige Besitzer die Whistler- und Schottenbegeisterung — James Paterson und M. Stevenson — mitgemacht hat, daß er den Führern des Champ de Mars-Salons in der Person Carrières, der Trias Cottet—Lucien Simon—Ménard, sowie Gaston Latouches gehuldigt und sich für Brangwyn, Thaulow — ich erinnere mich noch, daß letzterer zwischen den Monets hing — und Zuloaga eingesetzt hat. Er hatte schließlich auch zwei Liebermannsche Pastelle und sogar den von der Morris Company gewirkten Teppich nach der „Anbetung der Könige" von Burne-Jones erworben. Eine besondere Vorliebe besaß Schtschukin in jener Zeit für den wenig bekannten, sympathischen Maurice Lobre, der sich die Wiedergabe der Räume des Versailler Schlosses zur Spezialität erkoren, von welchem die Sammlung drei sehr ansprechende Interieurs besaß, zu denen sich neuerdings noch ein viertes aus anderer Quelle gesellte. Bleibend als Wert erscheint mir unter diesen frühen Ankäufen besonders der Entwurf zum „Armen Fischer" von Puvis de Chavannes (Abb.), der

voll innigsten Ausdrucks in seiner fast monochromen, zart abgestuften Farbensymphonie ist, die nur von dem blassen Rosa des nackten Kinderleibes belebt wird. Das kleine Format des Bildes verstärkt noch die Wirkung, welche der großen Leinwand des Luxembourg entströmt. Daß Schtschukin damals auch zwei farbensatte Pastelle des Träumers Odillon Redon nebst einem weniger interessanten dekorativen Entwurf dieses Künstlers erworben hat, soll nicht vergessen werden.

Erst als Schtschukin begann, die Impressionisten in den Kreis seiner Sammlerinteressen zu ziehen und sein Augenmerk hauptsächlich auf die führenden Strömungen lenkte, gewann seine Kollektion ihre individuelle Physiognomie. Damit erst wurde sie zu einem wahren Ereignis für die Moskauer Kunstwelt, ja im gewissen Sinne für die moderne künstlerische Kultur Rußlands überhaupt.

Der lange Jahre in Paris lebende, 1905 verstorbene russische Maler Fjodor W. Botkin, ein Verwandter Ssergej Iwanowitschs, war es, der den Sammler zuerst auf Claude Monet aufmerksam gemacht hat. Monets „Blühender Fliederbusch" aus Argenteuil (1873) kam dann als erstes impressionistisches Bild in die Sammlung und überhaupt nach der russischen Metropole. Nach diesem Bild wurden weitere Monets erworben und momentan zählt man in beiden Abteilungen unseres „Museums moderner westlichen Kunst" über zwanzig Werke des greisen Meisters aus seinen verschiedenen Epochen.

Chronologisch sind zuerst die beiden pleinairistischen figürlichen Kompositionen aus den sechziger Jahren zu nennen — die noch von Courbet beeinflußte „Dame im Garten" mit tiefdunkeln Schattenpartien auf dem Wiesengrün, und das bereits historische „Frühstück im Grünen" (Abb.), wo ebenfalls die Baummassen des Fontainebleauer Waldes noch ganz dunkel gehalten sind. Malerisch beruht der Hauptreiz dieses berühmten Bildes auf der duftigen Mittelpartie mit den beiden sitzenden Frauen und dem vor dem weißblitzenden Tischtuch ausgestreckten Maler Bazille, dessen unendlich lange Beine n'en finissent plus, wie sich Gustave Geffroy witzig ausdrückt. Das Moskauer Gemälde scheint übrigens dem französischen Kunstschriftsteller unbekannt zu sein, denn in seiner Monetbiographie (Crès & Cie, 1924) läßt er es ganz unerwähnt und spricht nur von dem Entwurf im Frankfurter Museum sowie dem noch im Atelier des Künstlers befindlichen Exemplar mit stark beschnittenen Seitenpartien. Die verschiedenen Monetserien aus den folgenden Jahrzehnten sind sämtlich, oft sogar in zwei verschiedenen Fassungen, in Moskau vertreten, so die Marinen aus Dieppe, Etretat und Belle-Isles (1886), die Wiesen von Giverny (1888), die Heuschober, die Rouener Kathedrale (1894), eine herrliche Ansicht von Vetheuil, die „Nymphéas" (1899), sowie die ganz in Nebel gehüllten Londoner Motive (1904). Nur die venezianische Suite von 1908 fehlt leider, da um diesen Zeitpunkt Schtschukin bereits vom Nachimpressionismus gefangen war. Nicht überall sind es die gelungensten Bilder der betreffenden Serien, aber in mehreren Fällen fiel die Wahl äußerst glücklich aus. Wunderbar sind die beiden Motive der Kathedrale von Rouen: das eine strahlend im goldigen Mittagslicht, das andere von der kühlen Dämmerung bereits zu grau-blauen Stalaktiten umgewandelt. Äußerst packend ist ein 1873 datierter, schon durch und durch impressionistischer „Boulevard des Capucines" (Abb.), der zu höchst interessanten Vergleichen mit dem daneben hängenden, ausgezeichneten „Boulevard Montparnasse" Pissarros Anlaß gibt. Bei letzterem tritt das zeichnerisch Perspektivische in den Vordergrund, bei Monet der ganz malerisch flimmernde Eindruck der Stunde. Dazu ist noch zu bemerken, daß Pissarros drei Boulevardbilder in Moskau sämtlich aus den neunziger



Auguste Renoir
Femme nue

Claude Monet — Boulevard des Capucines, Paris

Auguste Renoir — La Grenouillère

Jahren stammen, während seine Landschaften aus dem Anfange der sechziger Jahre mehr Verwandtschaft mit der Barbizon-Schule als mit dem Impressionismus aufweisen. Auch hier war also Monet der Gebende, der Beginner. Im Grunde genommen, ist auch Sisley, trotz der persönlichen Bande, nur bedingt der eigentlichen Impressionistengruppe zuzurechnen, denn seine zart empfundenen, ganz lyrisch anklingenden Landschaften, von denen unser Museum mehrere besitzt, passen viel besser zu den Werken der vorhergehenden Malergeneration als zur scharfen, neuartigen Naturauffassung Claude Monets und seiner theoretischen Gefährten.

Die beiden Größten, Renoir und Degas, sind glänzend repräsentiert und halten sich ungefähr die Wage, wenn auch der Mangel einer Probe der starken Porträtkunst des letzteren recht fühlbar ist, und er einem Paradestück, wie der siegenden „Nackten" Renoirs (Abb.), hier nichts Ähnliches zur Seite stellen kann. Dieses Bild hatte Ssergej Iwanowitsch, zusammen mit einigen anderen, bei seinem Bruder, Pjotr Iwanowitsch — im ganzen waren es fünf Brüder und alle Kunstsammler — eingetauscht, wo es inmitten Pariser Modemalern, wie Dinet, Helleu u. a., hing und mit seinem Glanz den ganzen Saal erfüllte. Als der Renoir nebst einem kleinen Degas aus dem Zimmer verschwunden waren, erschienen die vorhandenen Bilder noch schaler und unerträglicher. Ein zweites Juwel aus dem unerschöpflichen Oeuvre Renoirs besitzt das Moskauer Museum in der „Grenouillère (1868, Abb.). Eine bekannte Maupassantsche Novelle kommt Einem vor diesem par excellence impressionistischen Bilde in den Sinn, das in der Unmittelbarkeit seines malerischen Erfassens, seinem koloristischen Raffinement und der echt sommerlichen Feiertagsatmosphäre unvergeßlich bleibt. Von den Porträts Renoirs fesselt, neben der fast klassischen Rötelzeichnung einer jungen Dame (Abb.), das Brustbild der blonden Samary auf rosa Hintergrund am meisten (Abb.). Vor diesem lebenssprühenden Konterfei zweifelt man nicht, daß sein Modell als beliebte Schauspielerin einst ganz Paris mit ihrer Anmut entzücken konnte, was auf dem zweiten bereits erwähnten Bildnis in voller Figur ebenfalls von Renoir aus der Schenkung Michail Morosoffs weniger überzeugend zum Bewußtsein kommt. Die große Leinwand scheint auch in ihrer farbigen Struktur stark gelitten zu haben, worauf übrigens Vollard in seinem ausgezeichneten Renoirbuche hinweist.

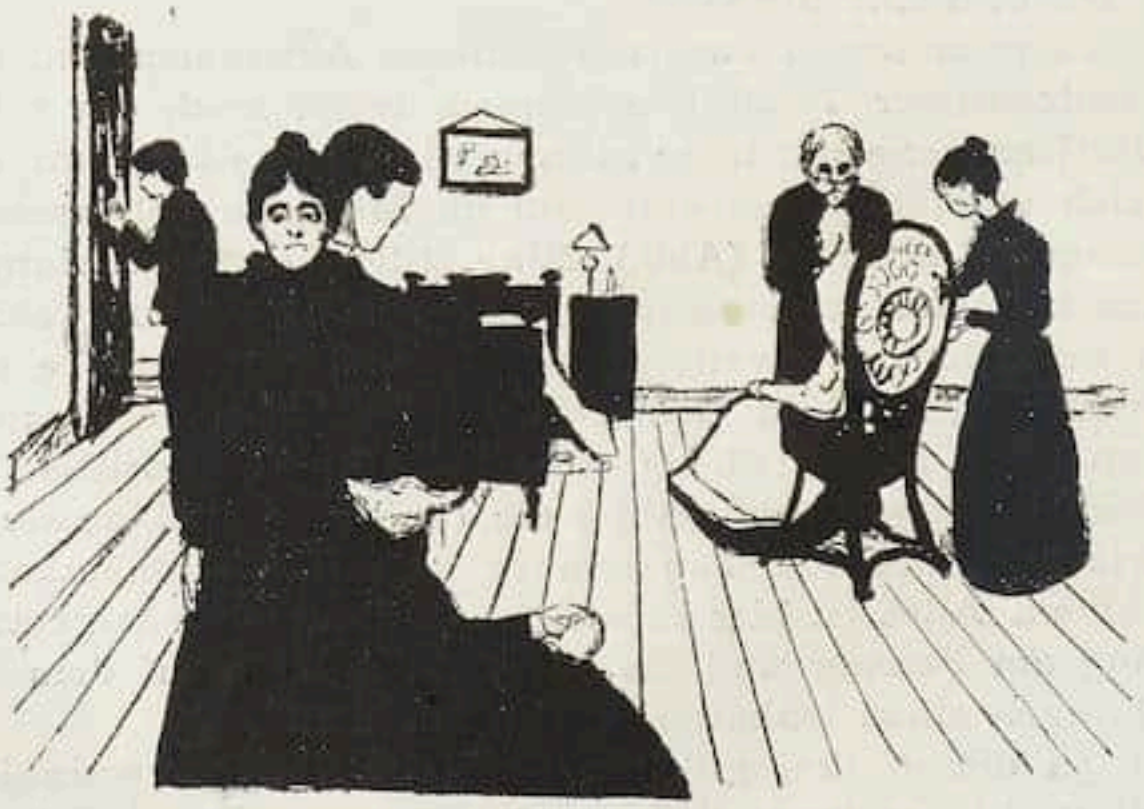
Edgar Degas lernen wir in zwei treffsicheren Aktstudien und einer ganzen Reihe verschiedenartiger Tanzbilder kennen, wozu noch ein selten schönes Pastell aus der Rennserie mit träge hinreitenden Jockais kommt, deren dunkle Silhouetten sich unendlich fein von dem im Morgennebel smaragden leuchtenden Wiesengrund abheben (Abb.). Eine stille, feierliche Morgenstimmung entströmt dieser rhythmischen Komposition, deren Wirkung sich noch verstärkt, wenn man ihr das zweite Rennbild der Sammlung, ein Ölbild von Forain, gegenüberstellt. Von den Ballettstudien ist die Gruppe der vier „Danseuses en bleu" in Pastell die effektvollste und koloristisch intensivste, während „Beim Photographen" (Abb.) die tonige Malerei, sowie die meisterhafte Art, wie die mimende Tänzerin in den Raum hineinkomponiert ist, gefangen nehmen. Alles ist hier in weiches, silbriges Licht getaucht, nur der blaue Vorhang am Fenster und die rote Blütendolde auf dem Tüllrock der Balletteuse bringen einen lebhafteren Ton ins Bild.

Man kehrt zu diesen drei größten Meistern des Impressionismus immer wieder zurück und ist erstaunt, daß nur der vierte im Bunde fehlt — Edouard Manet. Es ist wirklich kaum glaublich, daß weder Schtschukin noch Morosoff, die doch beide möglichste Vollständigkeit des Gesamtbildes erstrebten, ihren

Sammlungen auch nicht ein einziges Werk einverleibt haben, das von dem Freilichtmaler Manet, seiner Zugehörigkeit zur impressionistischen Gruppe einen Begriff geben könnte. Seine ganz fragmentarische „Wirtshausszene", die sich früher in der Tretjakeff-Galerie befand, ist natürlich nicht ausreichend, ebensowenig das neutrale, gleichfalls nicht ganz vollendete Bildnis Antonin Prousts im Besitz des Ostrouchoff-Museums. Sonderbarerweise fehlt in Moskau auch Berthe Morisot gänzlich, während andererseits eine typische „Maternité" der Mary Cassat, außer den Zeichnungen und Pastellen von Toulouse-Lautrec und den Werken Forains, den Degasschen Kreis auch in seinen Ausläufern vervollständigt.

Zum Schluß noch einige Worte über die Neoimpressionisten und die Künstler, welche seinerzeit gemeinschaftlich mit ihnen auftraten. Man bedauert hier vor allem die Abwesenheit des jetzt immer mehr zur Geltung gelangenden Seurat und überzeugt sich gern, daß die getupften Landschaften Signacs, des theoretischen Führers des Neoimpressionismus, und die von Cross nichts von der Intensität ihrer reinen, ungemischten Farben eingebüßt haben. Bei Bonnard, Vuillard und Xavier Roussel liegt der Hauptreiz ihres Schaffens in der Intimität der Auffassung, der Leichtigkeit und Eleganz des Farbenauftrags; zumal in kleinen Formaten — so die schummerigen Interieurs Vuillards oder die mythologischen Idyllen Roussels — wirken diese Maler am stärksten. Aber die Ausschmückung breiter Wandflächen ist wohl kaum ihre Sache und die großen dekorativen Kompositionen Pierre Bonnards und Roussels, welche das Treppenhaus des ci-devant Morosoffschen Palazzo zieren, machen, ungeachtet vieler koloristischer Feinheiten, einen etwas leeren Eindruck und scheinen in ihrem Aufbau, besonders bei Bonnard, oft eines formalen Rückgrats zu entbehren. Dem klugen, stets geschickten Maurice Denis darf man einen derartigen Vorwurf weniger machen, doch wird man der kalten Virtuosität seiner pompösen Dekorationen wohl meistens seine frühen tonigen Bilder aus den neunziger Jahren mit ihrem zwar etwas gekünstelten, aber jedenfalls individuellen Primitivismus vorziehen. Charles Guérin endlich tritt uns in Moskau vorwiegend mit seinen älteren, temperament- und geschmackvollen Bildern aus der Krinolinenzeit entgegen.

(Fortsetzung folgt.)



Edvard Munch. Totenzimmer

Rötelzeichnung

Bildnis der Schauspielerin Jeanne Samary

Auguste Renoir

Edgar Degas — Beim Photographen

Edgar Degas — Rennpferde

Zur Soziologie der Architektur

Von PAUL ZUCKER

I.

ZWEIFELLOS: Von den bildenden Künsten ist die Architektur am wenigsten populär, — ja, sie wird, außerhalb eines bestimmten Kreises von Fachleuten, kaum als Kunst gewertet. Diese Tatsache muß als soziologisches Phänomen hingenommen werden, eine Änderung oder Entwicklung erscheint kaum denkbar, vielleicht nicht einmal wünschenswert. Die Gründe hierfür liegen klar auf der Hand. Die Verknüpfung des Formgedankens mit dem Gebrauchszweck einerseits, Bedingtheit durch Konstruktion und Material andererseits ist so kompliziert, für den Laien so wenig durchsichtig, daß die gesonderte Betrachtung des rein künstlerischen Momentes eine außergewöhnliche Intensität der Einfühlung in die jeweilige Bauaufgabe erfordert.

Merkwürdigerweise steht aber nicht nur der Laie den Problemen der Architektur hilflos gegenüber, besser gesagt, er erkennt sie nicht einmal als künstlerische Probleme an, sondern auch der ganze offizielle „Kunstbetrieb" nimmt von der Architektur als solcher kaum Notiz. Besprechungen von wesentlichen Neubauten in Tageszeitungen fehlen fast vollkommen, — in den gleichen Tageszeitungen, die über den banalsten Tanzabend als künstlerisches Ereignis spaltenlange Berichte bringen. Wird eine aktuelle Architektur aber doch einmal erwähnt, „besprochen", so bleibt es fast stets bei einem kurzen Geschmacksurteil über die Fassade. Die jährlichen Kunstaustellungen räumen der Architektur überhaupt keinen Platz ein, geschieht es einmal ausnahmsweise, so sind mehr oder weniger effektvolle graphische Blätter als Perspektiven, gelegentlich vielleicht auch einmal ein Modell zu sehen, — alles Hilfsmittel der Darstellung, die über den räumlichen, also eigentlich architektonischen Charakter des Bauwerks so gut wie nichts aussagen.

Zwar existieren eine Unzahl von Fachzeitschriften für Bauwesen, die aber eben nur von Architekten und Bautechnikern gelesen werden, wobei das Wort „gelesen" noch von einem besonderen Optimismus ausgeht, denn Architekten sehen sich erfahrungsgemäß zwar mit großem Interesse Abbildungen, Grundrisse und Schnitte an, der begleitende Text wird kaum jemals studiert. Einstellung und Leserkreis dieser Fachjournale ist ein so spezieller, daß sie mit dem übrigen Kunstschaffen der Zeit ungefähr in dem gleichen innigen Zusammenhang stehen, wie die Fachzeitschriften für Fleischergewerbe und Lokomotivführer. Die großen Kunstzeitschriften, die sich an ein allgemeiner kunstinteressiertes Publikum wenden, nehmen bekanntlich von der Architektur überhaupt kaum jemals Notiz.

Und doch! Daß der Stilwillen einer Zeit ein einheitlicher ist, daß Architekturformen weder willkürlich erfunden werden noch nach den Dogmen einer nun doch endgültig überwundenen Ästhetik rein aus Material und Konstruktion heraus entstehen, braucht an dieser Stelle wohl kaum auseinandergesetzt zu werden. Die Einheitlichkeit des Formwillens in Malerei, Plastik und Architektur ist evident zu jeder Zeit, ebenso selbstverständlich wie die Unterschiede im Tempo der Entwicklung. Gegenüber der Malerei, die, unter den bildenden Künsten die leichtest bewegliche, manometergleich die geistige Spannung der Zeit aufweist, ist die Architektur schon aus rein materiellen Gründen gleichsam am dickflüssigsten, schreitet am langsamsten zu Umbildungen und Weiterentwicklungen. Gerade diese Unterschiede der Dynamik sind für den immanen-

ten Stilcharakter einer Zeit von äußerster Bedeutsamkeit, ebenso bedeutsam wie die allerdings selbstverständliche Beeinflussung der Bauformen von der anderen Seite her durch neue Konstruktionen, Materialien und ökonomische Gegebenheiten. Deswegen ist auch das viel zitierte Schlagwort von der „architectura mater artium" völlig irreführend. Dieselben Leute, die donnernd behaupten, daß der Stilwillen der Gegenwart sich lediglich in der Architektur äußere, vermögen außer ganz bestimmten rein äußerlichen Symptomen weder etwas über das Wesen dieser angeblich so stileinheitlichen Architektur auszusagen noch über das, was diese Architektur denn nun eigentlich mit der gleichzeitigen Malerei und Plastik verbindet.

II.

Der „Gebildete" genießt Architektur bewußt eigentlich nur auf Reisen. Die Kirchen der anderen Stadt — niemals der eigenen —, Burgen und Schlösser werden als Kunstwerke angesehen. Romantische Empfindelei verbindet sich untrennbar mit der Betrachtung des Formalen, die sich wiederum fast immer nur auf die Details — das schöne Portal, das reizende Ornament —, nie aber auf das Bauwerk als Ganzes konzentriert. Und dieselben Menschen, die sehr verständig und durchaus künstlerisch sachlich von den Fresken des Vatikan und der „Nachtwache" zu berichten vermögen, fangen sofort von Mondschein und dämmernden Schatten, von poetischer Verlassenheit und Orgelklang zu erzählen an, wenn sie den Eindruck einer Architektur wiedergeben wollen. Sie sind nicht imstande, wesentliche Raumgefüge zu erfühlen, von Stimmungselementen, malerischen Zufälligkeiten und vor allem von geschichtlichen Assoziationen abzusehen.

Wenn schon historische Architekturen in den Anführungszeichen der Baedeker-Einstellung und des bewußten Kunstgenusses so unverstanden bleiben, so gilt dies in noch viel stärkerem Maße von dem Bauschaffen der Gegenwart. Unter „moderner Architektur" versteht der Laie gewöhnlich Industriebau, Getreidesilos und die Turbinenfabrik der A. E. G. Eine unklare Popularästhetik hat ihn auf die schönheitlichen Werte der Nutzbauten aufmerksam gemacht, und er identifiziert nun ohne weiteres Ingenieurbau und moderne Architektur schlechthin.

Mag dies vielleicht übertrieben erscheinen oder eine zu weitgehende Verallgemeinerung darstellen — bei der Verflachung der kunstbildnerischen Bestrebungen in Deutschland kann die Skepsis gegen misverständliche Ausdeutung von Schlagworten und Kolportage künstlerischer Tendenzen gar nicht stark genug sein. Die Erfahrungen der Kunstwartzeit und der jüngst vergangenen Expressionislerei lehren Vorsicht!

Beschränken wir uns also mit aller notwendigen Bescheidenheit auf einige Grundtatsachen der Architekturschau:

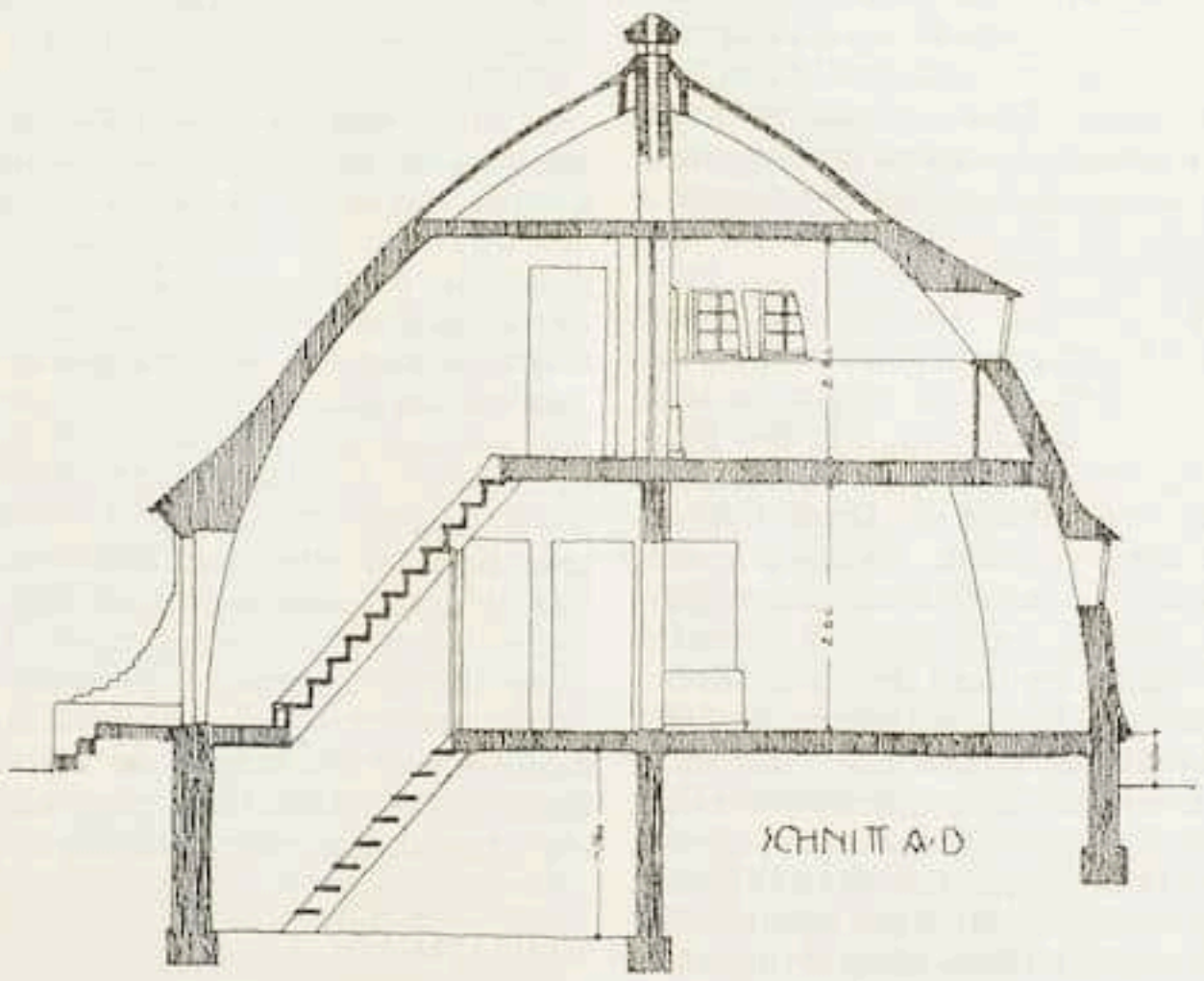
Erkenntnis, daß über alle materiellen Bedingtheiten und Gegebenheiten hinaus jedes Bauwerk ein künstlerisches architektonisches Problem bildet. Nicht nur, wie die vorige Generation annahm, Kirchen und das sogenannte Monumentalgebäude, — aber auch keineswegs, wie es ein Teil der jetzigen Generation in Reaktion gegen die frühere betont, etwa nur die eiserne Brücke, das Fabrikgebäude und Warenhaus.

Da jede Architektur die ästhetische Lösung einer bestimmten Aufgabe darstellt, so ist sie genau wie Malerei und Plastik Symptom des gegenwärtigen Stilwillens und als solches Ausdruck unserer Zeit. Der Zusammen-

hang mit den geistigen, ökonomischen, historisch-politischen Gegebenheiten der Zeit ist weder mittelbarer noch unmittelbarer als bei Malerei und Plastik.

Und endlich: Architektur ist weder die Summe von einzelnen Schmuckformen und reizvollen Details, noch ein Nebeneinander ornamentloser Flächen und statischer Konstruktionen. Sie ist immer und durchaus dreidimensional, und zwar räumlich, nicht körperlich — im Gegensatz zur Plastik. Sie kann deswegen auch nur erfaßt werden im Zeitlichen, im Durchschreiten und dem Nacheinander der einzelnen Raumansichten. Niemals vermag daher die einzelne Abbildung etwas Wirkliches über das Wesen des Bauwerks auszusagen. Erst die Verbindung dieser Ansichten durch die Struktur des Grundrisses und die Überlegung, wie die Zweckfunktion gerade dieser Bauaufgabe durch die Gestaltung der Raumfolge rhythmisch erfüllt wird, ergibt eine Vorstellung vom Wesen der Architektur als eines Kunstwerkes.

In diesem Sinn soll von nun ab an dieser Stelle über die Architektur unserer Zeit berichtet werden, — über jene Lösungen, die gleich weit entfernt sind vom schwächlichen Historismus impotenter Eklektiker wie dem kritiklosen Mitmachen einer morgen schon unaktuellen, pseudosachlichen Tagesmode.



Querschnitt eines neuzeitlichen Wohnhauses

Aus: Taut, Die neue Wohnung / Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

RUNDSCHAU

Sammlungen

ERWEITERUNG DES ZÜRCHER KUNSTHAUSES

Am 5. Dezember wurde das erweiterte Zürcher Kunsthaus eröffnet. Zur Situation: Das Zürcher Kunsthaus bestand aus dem 1910 vollendeten Bau von Curjel & Moser und einem dahinter liegenden sehr anmutenden Patrizierhaus, dem Landolthaus. Da die Räumlichkeiten sich zu eng erwiesen, wurden beide Teile durch den Erweiterungsbau aneinandergekoppelt.

Der Bau: Schon der erste Bau von 1910 hält sich heute gegenüber seinen Vorgängern und Zeitgenossen — der Olbrichschen Wiener Sezession, der Billingschen Mannheimer Kunsthalle, dem Kreisschen Provinzialmuseum in Halle — mit seiner stillen, an französisches Maß erinnernden Formgebung weitaus am besten, und es war Moser möglich, ohne eigentliche Abbiegung des Stils heute den Bau weiterzuführen. Der größte und schönste Raum, zweistöckig mit umlaufenden, glatten Galerien und weitem sachlich eingelassenen Oberlichtfenster, ist der Lesesaal, der kommunizierend in die Sammlungsräume verflochten wurde. Nur Farbe fehlt ihm, Farbe! Die Galerien verlangen nach Tönung, und zwar nach verschiedener. — Der zweite monumentale Raum ist der neue Hodlersaal mit den Studien zu Marignano, zu dem hannoveraner Schwur und verschiedenen Großbildern: Ausgewogen im Volumen. Weiß bis zur Blendung. Um die starken Farben der Bilder nicht zu stören und doch die starre Helle zu mildern, sollte man den vom Oberlicht freigelassenen Deckenstreifen dunkelgrau bis schwarz streichen.

Die Sammlung: Völlig neugeordnet. Ihr Hauptgewicht bleibt auch heute — trotz wesentlicher Ergänzungen durch neue Franzosen und Deutsche — Hodler. Das kleine Kabinett, das den frühen Hodler zusammenfaßt, ist ganz vorzüglich (die Mutter mit dem nackten Kind und dem fast konstruktivistisch gefestigten Hintergrund wohl eines der bedeutsamsten der ganzen Sammlung). Den Malern Böcklin, Stäbli, dem vorzüglichen Rudolf Koller gehört der alte Hauptsaal. Es ist dafür gesorgt, daß die zeitgenössischen Schweizer, besonders die Zürcher, zu ihrem Recht kommen. Neugeschaffen ist auch eine Skulpturengalerie, Säle mit neuen Franzosen, Deutschen und einem ganzen Kabinett mit Bildern A. Blanchets und René Auberjonois', den man in Deutschland von den Dekorationen zu Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" kennt. Dazu kommen — allerdings ohne weitere Systematik — die alten Bilder und — noch nicht endgültig geordnet — die Schweizer aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Landolthaus. Es ist hier nicht der Platz, um in Details zu gehn. Wir verweisen auf den vorläufigen Katalog der Sammlung, sowie auf die gesondert herausgegebenen 64 Tafeln, die Wartmann bei der Eröffnung übergab.

Aufgaben: wichtiger als der museale Bestand ist es für das Kunsthaus, daß es ein gelenkiges Instrument bleibt, um die Ströme der Zeit durch sich gehn zu lassen! Die Bilder sollen nicht an der Wand festfrieren, sondern gelegentlich enger zusammenrükken und temporären Veranstaltungen Platz machen. Es ist, wie Heinrich Wölfflin, dessen Rede bei der Eröffnung des erweiterten Hauses souverän in der Mitte stand, es formulierte, die Aufgabe des Kunsthauses „die Brücke nach dem Neuen zu schlagen". Das heißt, wenn wir recht verstanden, Dinge auch dann zu bringen, wenn sie noch zur Diskussion stehn und auch die Möglichkeit eines gesunden Fehlgriffs besteht. Man fördert nur solange wirklich, als die Dinge noch ungestempelt sind. Zu wünschen wäre — was wir vor mehr als anderthalb Jahren vorschlugen — eine internationale Ausstellung der „neuen Sachlichkeit", die inzwischen Hartlaub in Mannheim für das Sondergebiet Deutschland vorweggenommen hat. Zu wünschen wäre endlich eine Schau der Konstruktivisten, die man nicht mehr mit einer hochmütigen Handbewegung als Fastnachtsscherz abtun kann. Und rückblickend, wäre eine sorgfältige Zusammenstellung der Schweizer Malerei, Stiche, Buntdrucke, Ansichten von ungefähr 1760 bis 1850 von großer Wichtigkeit.

Giedion.

LONDON

Unter den Neuerwerbungen des Britischen Museums befindet sich eine Aschenurne, ein Werk der frührömischen Kunst (ca. 200 v. Chr.). Das Relief stellt offenbar eine ritterliche Prozession dar, die einem Schreine entgegenschreitet, vor dem ein Schaf geopfert wird. Die Gruppe setzt sich aus drei Reiterpaaren zusammen und — ihnen vorausziehend — einem Flöten- und einem Lyraspieler. Wahrscheinlich handelt es sich um die Verbildlichung einer Zeremonie, die jedes Jahr an den Iden der Quintilis zur Erinnerung an die Schlacht am See Regillus stattfand.

Dem reichen Vasenschatz des Museums wurde ein neues Stück zugefügt, das um 500 v. Chr. herum entstanden sein muß und die wenig bekannte Legende von der Atalanta als Ringkämpferin darstellt. Die Dame ringt mit Peleus bei Anlaß der Bestattungsspiele zu Ehren des Pelias. Nur zwei Vasen sind bekannt, auf denen dieselbe Szene dargestellt ist. *Bodmer.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Karl Hofer / Rudolf Großmann / Slevogts Faustillustrationen usw.

Die Galerie Flechtheim zeigte eine Folge letztjähriger, von einer Italienfahrt heimgebrachter Gemälde Karl Hofers. Am meisten imponieren in ihrer fast symmetrischen Geschlossenheit und statuarischen Würde die Dreiviertelfiguren des Arbeiters, des Priesters, der Frau mit der Katze, der Kinder, — sie alle nicht in legerer Augenblickslebendigkeit aufgenommen, vielmehr gerade und frontal zurechtgesetzt, Attribute in den Händen (die Kinder haben Blumen, einen Ölzweig hält der Seminarzögling), ohne alle Vortäuschung zwangloser und unbeobachteter Natürlichkeit, aber eben darin sachlich und ehrlich. Die flächige Struktur des Bildes bestätigt formal diesen Ausdruck ruhig-ernster Modellpräsenz; in zwiefacher Wahrhaftigkeit ist der Bildcharakter der Darstellung, ist die plane Beschaffenheit des gemalten Bildes bezeugt, sind diese beiden Momente einander fruchtbar gemacht. In den neuen Landschaften aus dem Tessingebiet spielt die körperliche Gestalt der Bergwände und der Häuser davor eine größere Rolle als sonst bei Hofer. Das bleiig gedämpfte, aber in seiner Schwere doch klare Licht umgreift die kantigen Türme, läßt die Zwischenräume heraustreten; leider ergeben sich dabei etwas panoramatische Wirkungen. Einige Stilleben mit Rettichen und rot herausleuchtenden Pfefferschoten müssen wiederum zu den markantesten Stücken dieser Kategorie im Schaffen Hofers gezählt werden. —

Rudolf Großmann hat es sich zeitlebens nicht weiter schwer gemacht, wenig um Bildprobleme gekümmert und große Aufgaben nicht angefaßt. Malen war ihm holdes en passant, flüchtiger Flirt mit der Landschaft, spottverbrämte, lächelnd verzogene Erinnerung an nette Leute oder Stunden. Im Salon Cassirer haben sich jetzt allerlei kleine Dinge aus zwanzig Jahren zusammengefunden, lauter recht unprinzipielle, lose empfundene und lässig notierte Sächelchen, in denen die Grazie eines nicht überanstrengten Daseins freundlich nachklingt. Manches ist gar ein wenig privat und gleitend geblieben und das Ganze freilich bei allem Reiz doch ohne Gewicht. —

Im „Sturm" begegnete ein Belgier namens Pierre Flouquet, der dickleibige Röhrenformen, zylindrische Stücke zu wuchtigen, rosettenartig um einen Mittelpunkt geordneten Gefügen von tektonischer Lastung vereinigt, ein wenig an Léger gemahnend, doch dorischer im Kaliber, düsterer im Klang, simpler in der Erfindung. —

Max Slevogt hat sich an die gewaltige Aufgabe gewagt, den II. Teil des „Faust" zu illustrieren. Die erste Lieferung dieses graphischen Monumentalwerks, das schließlich an fünfhundert den Text teils mit huschendem Federspiel umrankende, teils in Kreidetechnik bildhaft füllende Lithos sowie elf Radierungen enthalten wird, hat der Verlag Bruno Cassirer jetzt dem Urteil unterbreitet. Bei aller Bewunderung für die sprühende, an Kapriolen unerschöpfliche Leichtigkeit des Zeichners, für seine improvisatorische Verve, die natürlich auch hier das Ganze durchwaltet, wird doch der Wurf nicht als im wesentlichen gelungen bezeichnet werden können. Und zwar deswegen, weil die Wucht des Dichterworts, die gedankliche Großartigkeit nirgends aufgenommen ist, weil nur Stichworte illustriert sind, nicht die Inhalte nachgestaltet, weil die Sorglosigkeit sich mit losem Ornament um entscheidende Erwartungen herumspielt — und auch in typographischer Hinsicht sündigt, wenn Stellen, die sich diamantklar vom Papier heben müßten, unbekümmert überkritzelt werden, wenn trotz der gerade bei solchem Druck doch gewährten Freiheit der Zeilendisposition immerfort die drängendsten Sätze sinnwidrig durch den Blattwechsel zerschnitten sind. Keine dieser Seiten spiegelt den Geist, dem sie dienen sollten. Den „Faust", der hier illustriert ist, könnte Wieland geschrieben haben. Vom Künstler selbst und seinem Gesamtschaffen aus betrachtet, bedeutet dies Werk wohl einen erhöhten Anspruch, aber keine höhere Entfaltung seines unleugbar beglückenden Talents. —

Aus der Folge niederländischer Handzeichnungen, zu deren Besichtigung das Antiqariat Heinrich Tiedemann lud, wären als die imposantesten und rareren Blätter vor allem die mit feiner Feder gestrichelten Landschaften von Hieronymus Cock und Adam Willaerts sowie die schöne Naturstudie Adriaen van Ostades zu notieren, außerdem die pathetische Kreuzigung van Dycks und wegen der Eigenart der Dik-

tion die Sepien von Goltzius („Adam und Eva") und Gerrit Pietersz, in nervöser Staccatotechnik die eine, in seltsam lappigem Lineament die andere. Auch Lievens und Cl. P. Berchem waren gut vertreten.—

Willi Wolfradt.

DIE CHINA-AUSSTELLUNG IN AMSTERDAM

Dem Cicerone wird unter dieser Überschrift geschrieben:

Bisher wurde versäumt, Herrn Alfred Salmonys kurzer Notiz über die China-Ausstellung in Amsterdam zu entgegnen[1]. Wenn auch reichlich spät, so darf diese Notiz nicht unwiderlegt bleiben. Ich werde mich mit Herrn Salmonys Zeilen nur soweit sie unsere Ausstellung betreffen, beschäftigen. Den Rest werden sachverständige Kreise schon selber zu würdigen wissen.

Herr S. nennt unsere Ausstellung „eine Art Ei des Kolumbus. Sie vermindert die Pariser Frühjahrsausstellung, die unter Leitung des Kunsthändlers Vignier stand, um Verkäufliches, Grenzgebiete und leider auch um einige Hauptstücke ausländischer Sammler, vermehrt dafür um die Malereien des Berliner Museums". Diese Darstellung ist durchaus falsch, und es ist kaum anzunehmen, daß Herr S. sich dessen nicht bewußt ist.

Unsere Ausstellung war schon geplant, lange bevor von einer Ausstellung in Paris überhaupt die Rede war.

Unsere Auswahl bei Herrn Stoclet in Brüssel erfolgte Ende Juni 1924. Zu dieser Zeit wurde erst von einer eventuellen Ausstellung Vignier geredet.

Bei den Herren Eumorfopoulos, Raphael und Oppenheim in London erfolgte unsere Auswahl im Oktober 1924. Herr Vignier kam erst Anfang 1925 nach London!

Die Sammlung Koechlin in Paris, die fast ausschließlich mit keramischen Nummern auf unserer Ausstellung vertreten war, war dem Leiter der keramischen Abteilung unserer Ausstellung, Herrn Dr. Westendorp, schon zu einer Zeit bekannt, als Herr Salmony das Wort „China" vielleicht zum ersten Male hörte. Als Dr. W. zur Auswahl nach Paris kam, wußte er schon, welche Stücke er für Amsterdam haben möchte. Da sein Besuch mit der Ausstellung Vignier zusammentraf, mußte die definitive Auswahl dort stattfinden, befand sich doch fast die ganze Sammlung Koechlin ebenda.

Aus Berlin war nichts in Paris, ebensowenig aus Holland, das in Amsterdam 61 Nummern beisteuerte.

Der Katalog der Amsterdamer Ausstellung umfaßte 212 Nummern, darunter 88 auf dem Gebiete der Keramik, 124 auf dem Gebiete der Malerei, Skulptur, Bronzen und figurale und dekorative Kleinplastik. Von den 88 Nummern waren 20, von den 124 waren 34 auch in Paris.

Hätte die Pariser Ausstellung nicht stattgefunden, so wären diese Nummern, mit wenigen Ausnahmen, sowieso in Amsterdam gewesen. Es gibt nun einmal Stücke, ohne welche eine Ausstellung chinesischer Kunst in Europa, undenkbar ist.

Das Kolumbus-Ei ist also mehr ein Salmony-Ei. Es riecht faul.

Haag, 19. Dez. 1925.

H. F. E. Visser,
Mitgl. des Ausst.-Ausschusses.

[1] Siehe Heft 20, S. 1008, Oktober 1925, dieser Zeitschrift.

ENTGEGNUNG

Da die Leiter der Amsterdamer China-Ausstellung ihre unsachlichen Angriffe gegen meine Person in der holländischen Presse absetzen, freue ich mich über die Verlegung des sachlichen Teils in den Cicerone. Den im Berliner Ostasien-Jargon gehaltenen Schlußsatz darf ich wohl übergehen. Der Rest der Entgegnung stimmt mit meinem Bericht überein, wenn man wägt und nicht zählt. Herr Visser schreibt, daß 54 Stücke, also ein Viertel seiner Herbstausstellung schon auf der Frühjahrsausstellung in Paris waren. Wer beide gesehen hat, wird mir zugeben, daß unter diesen 54 die bedeutendsten Kunstwerke zu suchen sind. Die Berliner Malereien hatte ich wie den holländischen Besitz als Zutat ausdrücklich erwähnt. Da an den Objekten in Amsterdam nicht zu lesen war, wann man sie ausgewählt hatte, muß meine Darstellung als sachlich berechtigt gelten. Wenn Herr Vignier Herrn Visser einfach zuvorgekommen ist und schneller arbeiten konnte, so habe ich davon keine Mitteilung erhalten. Tatsache bleibt, daß die Ausstellung in Amsterdam so aussah, wie eine in der von mir angegebenen Weise vorgenommene Abwandlung der gleichen Veranstaltung in Paris. Diese Feststellung ist — wie ein unbefangener Leser meines Berichtes bezeugen wird — keine Anklage, bedarf also nicht der Erklärung und Entschuldigung durch Herrn Visser.

Ich benutze die Gelegenheit, um einen tatsächlichen Irrtum meinerseits richtig zustellen. Ich hatte das Fehlen der chinesischen Plastik der Sammlung von der Heydt gerügt, war aber nicht darüber unterrichtet, daß der Besitzer die Hergabe sämtlicher chinesischer Sachen verweigert hatte. Man hatte ihm das Ausstellen dieser Skulpturen gründlich verekelt. *Alfred Salmony.*

CORINTH-GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNGEN

In der zweiten Hälfte des Januar werden in Berlin an drei Stellen gleichzeitig Corinth-Ausstellungen stattfinden, die zum erstenmal einen Überblick über das gesamte Lebenswerk des Künstlers ermöglichen sollen. Die Sezession, deren letzter Präsident bekanntlich Corinth gewesen ist, wird das gesamte, irgend erreichbare zeichnerische Werk vereinigen, ähnlich die Akademie das graphische Oeuvre. In der Nationalgalerie aber werden an 200 und mehr Gemälde vereinigt sein, die die wundervolle Geschlossenheit der malerischen Schöpfertat Corinths offenbar machen sollen. Alles in allem ein Totenmal, wie es der Größe dieses deutschen Meisters entspricht.

n.

XV. BIENNALE IN VENEDIG

Das Programm der 15. venezianischen Biennale, das nunmehr bekannt wird, sieht zunächst eine Verminderung der zur Ausstellung aufgeforderten Künstler auf etwa die Hälfte, ca. 180, vor; außerdem darf jeder der Eingeladenen zunächst nur ein Bild schicken, hat jedoch das Recht, noch weitere Werke, die er für die Ausstellung zur Verfügung hat, anzugeben. Auch für die Arbeiten, die durch die Jury gehen, ist die Beschränkung auf ein Bild für jeden Künstler vorgesehen. Man hofft dadurch Platz, nicht zum mindesten für retrospektive Ausstellungen zu gewinnen. An solchen „Mostre retrospective" verspricht man nun sehr viel: eine fast vollständige Sammlung der Werke Segantinis, um mit Italien zu beginnen, ferner eine große Ausstellung von Werken Goyas, von Hans von Marées, Böcklin, van Gogh, Félicien Rops, D. G. Rossetti und von Degas oder Gauguin. Dazu gesellen sich noch Ausstellungen verschiedener Italiener wie Laudi, Camuccini, Botti, Sabatelli u.a. Außer Italien werden sich Deutschland, Frankreich, England, Holland, Spanien, Belgien, Rußland, Ungarn, Schweiz, Polen, die Vereinigten Staaten. Österreich und die Tschechoslowakei, im ganzen 13 Nationen, beteiligen. Über die Zahl der Sonderausstellungen von lebenden Künstlern ist Näheres noch nicht bekannt. Die Ausstellungsgebäude sollen teils erweitert, teils ganz erneuert werden. *L.S.*

DRESDEN

Pol Cassels Sonderkollektion auf der letzten Dresdner Sommerausstellung überzeugte erstmalig eine breitere Öffentlichkeit von der Stärke dieses Temperaments und der Bodenständigkeit seiner Begabung. Cassel hat sich auf dem Lande ansässig gemacht, dem Streit der Meinungen ziemlich fern, hat viel handwerklich arbeiten müssen und in der übrig bleibenden Zeit für das, was ihn als Künstler bewegte, eine persönliche Ausdrucksform entwickelt. Der äußere Umkreis seines Schaffens deckt sich mit den engen Bezirken seines zurückgezogenen Lebens: Haus, Garten, Landschaft, Familie. Ein Dutzend Porträts erweitert die Peripherie. Bei E. Richter hängen 50 Arbeiten. Die bewußtere Umformung der menschlichen Physiognomie bleibt im wesentlichen dem Ölbild vorbehalten, das Vegetative von Landschaft, Blumen und Tieren dem Aquarell. Die drei großen Herbstlandschaften von 1925 (Öl) behalten die verfließende Lockerheit, das farbig Improvisierende der entsprechenden Aquarelle und suchen die Deutung weniger durch den Aufbau als den momentanen Kontakt mit der Fülle und dem Fluß der Verwandlung in der Natur. Die Bildnisse zeigen dagegen eine große Energie, fast Heftigkeit in der Festlegung der entscheidenden und ausdruckbildenden Formen, hinter denen die Farbe als bestimmender Faktor bisweilen zurücktritt, in anderen Fällen mit ihnen zusammenfällt und ihre Evidenz steigert. Die Aquarelle verblüffen durch eine außerordentliche Biegsamkeit der Einstellung auf den Gegenstand und die selbstverständliche Auswertung aller technischen Möglichkeiten; die gefährliche Leichtigkeit des Handgelenkes hat Cassel aber nicht, die Unverbrauchtheit der Empfindung bestimmt den Charakter der Niederschrift.

Grohmann.

FRANKFURT a.M.

Schames: E. L. Kirchner.

Eine Entbreitung von neuen Bildern, die eine zwingende Entwicklung zeigen. In dieser Bilderschauung ist Formliches und Farbiges tief verschmolzen und oft von urhaftem Rhythmus. Die Gesetzmäßigkeit dieser Gestaltung ist nur intuitiv erfaßbar, an keinem Kompositions- und Ideenschema zu messen. Dadurch ist auch die Qualität ungleicher als in einer rein artistischen Leistung und hängt von der Intensität der Bildvision ab. Tradition wirkt nur insoweit, als sie die sinnliche Differenzierung dieser Künstlergesichte fundiert zu haben scheint. Als stärkste Bilder seien genannt: „Harem", „Sitzender Mann", „Stehender Mann", und „Raub der Sabinerinnen".

Goldschmidt: Kokoschka.

Kokoschka zeigt hier in seiner bekannten Reihe von Landschaftsschilderungen eine neue Phase seiner Malerei. Man kann seine Umkehr ins Realistische am besten ermessen, wenn man die teppich- und traumhaft

subjektive Tiroler Landschaft „Tre Croce" von 1913 (Staatsgemäldesammlung, München) den raumreichen und mit vielen, sachlichen Details gegebenen, neuen Bildern vergleicht. Auch die eintönige, klassisch vornehme Gehaltenheit der Atmosphäre ist einer frischen und oft fast harten Buntheit gewichen. Diese Bilder mit ihrem kühnen Elan erinnern wieder an Kokoschkas Anfänge im Porträt. Aber man kann sagen, daß er damals in der Psychologie der menschlichen Seele unmittelbarere Entdeckungen gemacht hat als jetzt. Sie sind eine großartig bizarre Mischung von malerischer Eingebung, pathetischer Welthaltung und einer intellektuellen Bewußtheit um die Wirkung. Indem er danach strebt, sich in diesen neuen Werken der Realität zu unterwerfen, werden die Bilder vielartiger und reicher, aber unschöpferischer im Stilausdruck, wie zum Beispiel „Venedig" (aus der Staatsgemäldesammlung in München) und „Wien-Cottage", die nach traditioneller Konvention ins Barock- oder Traumhafte stilisiert sind. Am großartigsten wirken die Gemälde, in denen Kokoschka am eigenwilligsten vom Objekt abrückt und sein Motiv in stürmisch subjektivem, ornamentalem Schwung zusammenreißt wie im „Vernet-les-Bains" (1925), „Große Oper in Paris" (1924) und „Monte Carlo" (1925) aus der städtischen Galerie zu Frankfurt.

Flechtheim und Kahnweiler: E. R. Weiß.

Das malerische Oeuvre des als Kunstgewerbler und Typograph geschätzten Künstlers ist ausgestellt. Die Bilder spiegeln ruhige und innige Arbeitsversunkenheit wider, knüpfen in der Herbheit und Feinheit ihrer Farben und in der tonigen Behandlung der Atmosphäre an Meister wie Trübner und Hofer an. Manche Bilder erreichen ein gutes Niveau.

Kunstgewerbemuseum.

Die Frankfurter Kunstgewerbeschule, von Wichert geleitet, hat eine Reorganisation des Kunstunterrichts vorgenommen. Was vor allem erzielt werden soll, ist Echtheit und Ehrlichkeit der Arbeit. Erst nach gründlicher Kenntnis des Naturorganischen soll die selbständige, schöpferische Produktion einsetzen. Die Ausstellung zeigt im kollektivistischen Sinne Werke von Lehrern und Schülern von edler Qualität nebeneinander.

Frankfurter Kunstverein: Rudolf Gudden (Frankfurt) und Franck (Wannsee).

Gudden: Überblick über letzte Schaffensperiode. Das frühere Werk blühte im Impressionismus. Jetzt ringt er nach lapidarer Kürzung im Sinne der Moderne. Erwähnt seien das große Bild „Die Säger" und ein farbig kräftiges Selbstporträt.

Franck: Reihe von Aquarellen, die Sinn für farbigen Zusammenklang beweisen. Im Wunsch nach Vereinfachung erzielt er jedoch anstatt der erstrebten Konzentration manchmal Schematisierung.

Schneider: Fried Stern (Frankfurt). Große Kollektivausstellung von Bildern und Zeichnungen.

Er pflegt die Tradition von Thoma und Steinhausen, zeigt einen schlichten Natursinn, wie er sich auch in seinen literarischen Arbeiten dokumentiert. Die frühen Taunuslandschaften aus den Jahren 1903 bis 1905 sind am frischsten empfunden.

Trittler: Emil Orlik.

Die Dezemberausstellung zeigt die letzten Arbeiten, die hauptsächlich auf Reisen in ferne Länder entstanden, Lithographien und Skizzen aus Sevilla und Handzeichnungen aus New York, außerdem die Originalhandzeichnungen und Aquarelle zum Buch „Li" von H. M. Weiß. Orlik zeigt immer Geschmack und Kultur.

Zingler: Frieda von Joeden.

Farbige und unfarbige Zeichnungen von Straßenveduten und Landschaften aus dem Süden. Mit geschickter Technik ist das ornamentale Bild aus der natürlichen Landschaft gewonnen.

Die Kunsthandlung von Mario Uzielli führt sämtliche Bänder der Faksimilelichtdrucke nach Handzeichnungen alter Meister aus Museumsbesitz vor, die die Prestelgesellschaft herausgegeben hat. Sechs Bände lagen bereits vor.

Die zuletzt erschienene, siebente Publikation über „Zeichnungen alter, niederländischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts" aus dem Landesmuseum zu Braunschweig zeigen wieder dasselbe edle Niveau der Reproduktionstechnik, das wir an den früheren Bänden bewundern konnten. Die Zeichnungen sind in blühender Lebendigkeit wiedergegeben. *Sascha Schwabacher.*

KÖLN

Im Kunstverein überrascht die „Kölner Sezession", eine neue Gemeinschaft. Hans F. Secker hat sie zusammengebracht. „Kölner Kunst" sieht hier erstaunlicherweise nicht wie ein Paradox aus. Man hat durchweg eine Höhe gehalten, die noch vor kurzem unmöglich gewesen wäre. Es kommt eben auf die Auswahl an. Man sieht

in Köln tüchtige Vertreter aller modernen Richtungen. Greferath wird in der Ausstellung zu einer Art Kölner Slevogt. Seine Kunst, die malkultiviert und robust zugleich ist, wirkt am stärksten in Bildern mittleren Formats. Dem geschmackvollen Kölschbach fehlt in seinen delikaten südlichen Landschaften nur der Alkohol zum Kölner Utrillo. Kronenberg, der Kölner Braque, steht an Grazie keinem Franzosen nach. Man kann eine große graphische Begabung haben und doch ölmalen. Diese Gemeinsamkeit stempelt F. M. Jansen zum Kölner Beckmann. An Abelen ist der klare Konstruktivismus à la Lissitzky neuer als das Kölnische. Lindgens ging in Südfrankreich einen guten Weg, den des frühen Othon Friesz. Für einheimischen Proletkult sorgen Hörle und Seiwert, für Verismus der italienischen und der Dix-Richtung der porträtbegabte Räderscheidt, der romantische Mense und Mangold. Kölner Graphik-Expressionismus von erschütternder Wirkung schafft Marta Worringer. Einen liebenswürdigen Maler entdeckt man in W. Th. Katzenstein. Marta Hegemann pinselt verträumte Spielereien so schön, daß man sie allein nicht auf Köln oder gar (wie die andern) auf ein Stadtviertel zwischen Lindental und Severin festlegen darf. In der heimatlichen Sprache kann man endlich weder von „kosmich" und „apollinich" noch von „langweilisch" reden.

Da die geschickten Hände nicht nur zum Kölner Malerberuf gehören, verdient die Ausstellung im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums eingehende Würdigung. Sie umfaßt die Lebensarbeit des mit seinem Plattenarchiv dem Museum angehörenden Photographen Hermann. Eine größere Anzahl Kunsthistoriker lebt sozusagen von ihm. Er hat in Jahrzehnten Malerei und Plastik des Rheinlandes in einer geradezu mustergültigen Weise aufgenommen. Ausschnitte von Bildern wurden zur Ausstellung mit großem Geschick ausgewählt. Man sieht von Lochner, dem Meister des Marienlebens, dem Hausbuchmeister geradezu die Handschrift, erkennt den Zustand der Oberfläche. Es kann natürlich nur ein geringer Teil des Riesenmaterials gezeigt werden. Es ist in Wirklichkeit so vollständig, daß alle Bedürfnisse kunst- und kulturgeschichtlicher Forschung im voraus befriedigt sind. In Deutschland gibt es wenig Hochschulen mit einem an Umfang und Qualität so außerordentlichen Apparat. Er reicht vom frühen Mittelalter bis van Gogh. Wann wird sich der kostbare Besitz ganz auswirken? Wann wird man die große internationale Nachfrage nach solchen und so guten Aufnahmen durch einen Angebotkatalog, durch besondere Leistung und durch zielbewußten Ausbau befriedigen? In dieser photographischen Abteilung besitzt die Stadt Köln einen Kulturwert, der (zum Unterschied von anderen) bei richtiger Behandlung keine Kosten machen, sondern etwas einbringen muß.

Schließlich sei noch die Japanholzschnitt-Ausstellung bei Dr. Becker & Newann erwähnt, die natürlich von den Primitiven bis Hokusai reicht, aber entschieden in Utamaro gipfelt. Sie enthält auch sonst manches ungewöhnliche Blatt, so einen kräftigen Koriusai, einen unzweifelhaft echten Sharaku, ein unvergleichliches Surimono Hokusais. *Alfred Salmony.*

MÜNCHEN

Thannhauser zeigte zusammenhängend die Erzeugnisse einer Reihe Malerinnen, Zeugnisse der weiblichen Begabung der heutigen Generation. Man spintisiere nicht nach dem Weiblichen in diesen Dingen: Niemand würde auf durchgehende Weiblichkeit raten, wenn die Namen fehlten. Überragend zwei Landschaften der toten Paula Deppe, eines männlichen Talentes von bedeutender Schwere. Sie hätte etwas ganz Großes werden können (die Staatsgalerie sollte sich eine der Landschaften sichern). Ausgezeichnet auch Arbeiten von Emmy Klinker: Gebirgssee, Pilsensee, Schneeschaufler, zur besten Münchner Malerei rechnend, da von großer Geschlossenheit und intensiver Einheit der Farbe (ohne Unmanier des Expressionismus). Die Paßhöhe, obgleich noch beträchtlich, schon Übergang zu mäßigeren Dingen, wie Selbstbildnis (konventionell), Herrenbild (nur dekorativ), Ragusa, Stilleben (etwas zerrissen). — Alle anderen Frauen sind in gewissem Abstand von diesen beiden zu nennen. — Dora Brombergers etwas monotone, in scheuem Dämmern schemenhaft stehende Bilder, Carvallo-Schüleins zu mondän dekadentes Geistern (in den Ölbildern, denen gegenüber Aquarelle sprechender sind, da hier, schon wegen kleinerer Formate, das huschende, schemenhafte Schwanken und Zittern eher einen geistigen Ausdruck annimmt). Hilde Dorners Bilder sind zu schummernd gefällig in ihrer Stimmungshaftigkeit (nur der Tegernsee erreicht räumliche Geschlossenheit), auch die Aquarelle sind zu flaumig weich. Carla Pohle hat intensive Einfälle, aber erscheint noch unstet, geisternd und zerwühlt. Viele Graphik, auch die Plastik, ist zu sehr Nervenbündel, wovon die Jüngsten mit Recht so weit als irgend möglich weg wollen.

„Mutter und Kind“ aber ist ein intensives Bild, weil hier die Masse mal zusammengehalten bleibt. Käthe Kollwitz, gewiß beträchtlich, zeigt die umgekehrte Grenze: zu viel immer wiederkehrenden, beinah kunstgewerblichen Blockzwang. Die Brandenburg-Polster (Aquarelle) wirkt zu improvisatorisch-gesprächig. Nur zwei stille Ebenen und eine gestraffte Straße mit Schienen sind formstreng genug. N. von Seidlitz' Aquarelle befriedigen mehr als die Ölbilder. Gekonnte wirkungsreiche Zeichnungen leben zu sehr vom Gute alter Meister.

Bei Caspari sah man eine umfassende Gemäldeschau von Max Oppenheimer, genannt Mopp. Darunter das riesige Orchesterbild, eines der großformatigsten Bilder aller Zeiten und Völker. Nicht nur in Beherrschung so umfassender Formate, auch sonst spricht überall das fulminante Können dieses Malers, der ein sicherer Zeichner und ein raffinierter Farbstufer, dazu ein effektvoller Beherrscher von Bewegungen ist. Aber — nur mit Trauer wird es angesichts so umfassenden Könnens gesagt — fast alles bleibt in (expressionistischer) Routine stecken. Hinter aller dämonischen Geste brilliert die Eleganz, hinter aller Vitalität der Salon, hinter all den vielen „ausdrucksvollen“ Händen die Geste des ach so „differenzierten“, ach so „nervösen Weltgefühls“. Die Dinge fallen oft auseinander in Psychologismus plus Kunstgewerbe (wieviel naturhafter bleibt ein Kokoschka!). Am bleibendsten innerhalb dieses virtuosen Riesenapparates sind einige kleinere, ausgezeichnete Zeichnungen und, innerhalb der Malerei, kleine delikate, akurate Stilleben. Wenn ich Oppenheimer wäre, so würde ich in stiller Einkehr ein Jahr lang nur unbewegte, statisch genommene Stilleben malen.

R.

Baukunst

BAULICHE NEUGESTALTUNG ROMS

Gegenwärtig stehen in Rom die Pläne für die Schaffung eines neuen Stadtzentrums im Vordergrund des Interesses, so daß es sich verlohnt, eine ganz kurze Zusammenfassung der außerordentlich interessanten Ausführungen des leitenden Architekten, Marcello Piacentini, zu geben. Der Hauptgedanke besteht in der Verlegung des heutigen Hauptbahnhofs in die Gegend etwa vor Porta Maggiore und die Schaffung einer zweiten Station (Stazione Nord) in der Gegend von Viale Angelico. Beide Bahnhöfe wären durch eine Untergrundbahn zu verbinden. Von der Station vor Porta Maggiore würde dann auf dem heute von den Gleisanlagen der Stazione Termini eingenommenen Gelände eine ca. 80 m breite Straße ausgehen, die dann über Piazza del Cinquecento, Piazza delle Terme, Piazza San Bernardo, Piazza Barberini, Piazza Trinità dei Monti nach dem Piazzale Flaminio durchzuführen wäre. Damit wären Piazza dell' Indipendenza, Quartiere del Macao, Porta Pia, Porta Salaria, Via Po, Via Veneto, Prati, das Quartiere Flaminio und Piazza d'Armi in Verbindung zu bringen. Fernerhin wären an diesem neugeschaffenen „Boulevard“ die wichtigsten Verwaltungsgebäude und Ministerien, die größten Hotels, Nationalbibliothek, Postamt usw., die in ihren heutigen Lokalen den tatsächlichen Bedürfnissen nicht entfernt mehr genügen, unterzubringen. Das eigentliche Zentrum Roms würde damit aus den engen Straßen der inneren Stadt in ein ganz neues Viertel verlegt werden, so daß sich dann auch ganz andere Möglichkeiten für die Erhaltung des monumentalen alten Rom ergeben werden. So verbinden sich mit diesen Projekten für die gewaltigen Neuanlagen zugleich großzügige Pläne für die Konservierung und Restaurierung des Rom der Renaissance sowie zur Freilegung der antiken Bauten.

L. S.

BAUHAUS-PUBLIKATIONEN

Vorläufig sei nur das Vorhandensein der acht Bauhausbücher angezeigt, die eben im Verlag Albert Langen, München, erschienen. Schriftleitung: Gropius und Moholy-Nagy. Die projektierte Büchereihe, deren Beginn vorliegt, scheint sich zum Ziel gesetzt zu haben, neben Veröffentlichungen, das Wirken des Bauhauses betreffend, ganz international die nahestehenden Bestrebungen anderer Länder, aber auch anderer Geistesgebiete zu Wort kommen zu lassen, so daß unter Umständen eine schöne Übersicht gleichklingender Produktivität entstehen kann.

Mit den Arbeiten des Bauhauses beschäftigen sich: Nr. 2: „Pädagogisches Skizzenbuch“ (Paul Klee); Nr. 4: „Die Bühne im Bauhaus“ (Oskar Schlemmer); Nr. 3: „Ein Versuchshaus des Bauhauses“ (Adolf Meyer), es handelt sich um das Haus am Horn in Weimar; Nr. 7: „Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten“ (Vorwort Gropius), Inhalt: Kollektivarbeiten des Bauhauses, z. T. aus früheren Veröffentlichungen bekannt.

Ferner die allgemeiner gehaltenen Hefte: Nr. 6: „Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst“ vom Führer der Stijlgruppe, Theo van Doesberg; und Nr. 5: „Neue Gestaltung“ von Piet Mondrian, dem konse-

quent nur auf rechteckige Flächenaufteilungen sich beschränkenden Maler. Als Nr. 1 erscheint von Gropius selbst ein schön ausgewähltes Sammelbändchen „Internationale Architektur" und von Moholy als Nr. 8: „Malerei, Photographie, Film". Der Band Moholys mit seinen Photos von oben, von unten, von nah, von fern und der dahinterliegenden Neuentdeckung des photographischen Auges sowie seiner produktiven Einordnung in das Gebiet der Kunst dürfte wohl die weitesten Wellen in dieser Reihe bilden. Besonderes Verdienst gebührt dem Verlag Langen. Es gehört Mut dazu, in dem heutigen München ein so unreaktionäres Unternehmen zu wagen!

Vom Inhalt ganz abgesehen, bedeuten die Bücher durch die Übersichtlichkeit, Auflockerung und Verfestigung des Satzes ein typographisches Ereignis. Der typographischen Anordnung haftet etwas vom Inhalt an, wie man es sonst an Partituren gewohnt ist. Der Einfluß der suggestiven Umschlagblätter wird sich bald überall bemerkbar machen. Am schönsten: der Umschlag Theo van Doesburgs (Nr. 6), und am stärksten: der Moholys zu Buch 5. Man ist glücklich, wieder ein Stück Entwicklung konstatieren zu dürfen. *Giedion.*

H. VAN DE VELDE: DER NEUE STIL IN FRANKREICH

Van de Velde spielt in der Geschichte der neueren Architektur eine tragische Rolle. Seine Verdienste um die Weiterentwicklung des lebendigen architektonischen Schaffens sind kaum zu überschätzen. Aber sie liegen mehr in der Negation des Vorangegangenen, in der erfolgreichen Bekämpfung des allgemeinen Stil-Eklektizismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als in dem, was er positiv Neues geschaffen hat. Die Formen, die er gab, haben sich als nicht lebensfähig erwiesen, — ein biologisches Grundgesetz aller Kunst, daß nie das „Erfundene", sondern stets nur das Weiterentwickelte die Zukunft in sich hat. Das gilt im gleichen Maße für die neuen Stilformen van de Veldes wie für einen gewissen Pseudoexpressionismus, der in den Jahren 1918 bis 1923 blühte und 1927 bereits vergessen sein wird.

Das deutsche Kunstgewerbe und die deutsche Architektur setzten sich mit den Ideen van de Veldes sehr temperamentvoll auseinander — es sei nur an die Kämpfe innerhalb des Werkbundes erinnert. Jetzt gibt van de Velde einen Überblick über das, was er in Frankreich als „style nouveau" empfindet, naturgemäß ist diese Auswahl etwas pro domo, sub spezie der eigenen Schöpfungen van de Veldes erfolgt. Das Ganze mutet uns etwas wie eine um 30 Jahre verspätete Kopie des deutschen Jugendstiles an. Eine große Anzahl der abgebildeten Bauten ist einfach unerträglich. Ihr Verdienst für Frankreich liegt lediglich darin, daß sie eben nicht die tausendste Kopie eines Louis XV.- oder Louis XVI.-Vorbildes darstellen. Die abgebildeten Möbel sind fast durchweg von einer Primitivität und überbetonten Sachlichkeit, die wir in Deutschland bereits auf der Werkbundausstellung 1914 als veraltet empfanden und nur als Reaktionserscheinungen zu erklären.

Künstlerisch bedeutungsvoll und zukunftsträchtig ist von unserem Standpunkt aus nur weniges. An erster Stelle muß Freysinet mit seiner Luftschiffhalle und seinen Betonbrücken genannt werden, die wirklich von absoluter und doch künstlerisch geformter Sachlichkeit sind. Auch einige Innenräume von Le Corbusier enthalten über die heute ja offenbar selbstverständliche Anlehnung an holländische Vorbilder hinaus eigene Formengedanken. Alles andere ist entweder banal oder steht auf der Stufe, die deutsches Kunstgewerbe und deutsche Architektur um 1900 erreicht hatten. Auch der berühmte Theatersaal von A. und G. Perret der diesjährigen Ausstellung der arts décoratifs ist zwar sachlich einwandfrei, aber nicht im mindesten originell.

Es braucht wohl an dieser Stelle nicht besonders darauf hingewiesen zu werden, daß diese Feststellungen vollkommen frei von allen nationalen oder gar chauvinistischen Sentiments getroffen werden.

Die stärksten Eindrücke des interessanten Buches, das im Verlage Ernst Wasmuth, Berlin, erschienen ist, gehen aus von den Wiedergaben einer Automobilkarosserie von Voisin, einem Bubikopf von Antoine, einem Costume von Patou, der Perspektive eines Dampferdecks der Compagnie transatlantique und der fast unübertrefflichen Gestaltung einer Blockstelle des Bahnhofs von Laôn. Ob man überhaupt den Begriff des Kunstgewerbes soweit erstrecken darf, ob diese Dinge überhaupt noch unter diese Kategorie fallen, soll hier nicht erörtert werden. Zweifellos ist, daß sie als Stilkomponenten unbedingt mitgewertet werden müssen. Vorläufig sind in Frankreich Eisenkonstrukteur und Brückeningenieur, Friseur und Modenkünstler noch stilsicherer und lebendiger in der Bejahung der Gegenwart als die eigentlichen Architekten. Für diese scheint die Tatsache der Überwindung der école des beaux arts an und für sich schon eine solche Sensation, daß neue Kräfte der

Gestaltung noch nicht zur Entwicklung kommen, daß die formale Anregung in ganz eindeutiger Weise von deutschen und holländischen Vorbildern bezogen wird.

Paul Zucker.

Denkmalpflege

DIE WIEDERHERSTELLUNG DES LATERANBAPTISTERIUMS

Nach etwa einjähriger Dauer ist die Wiederherstellung des Lateranbaptisteriums beendigt und das Gebäude der Allgemeinheit wieder zugänglich. Die Arbeiten, die von dem Architekten Costantino Sneider geleitet wurden, hatten in erster Linie den Zweck, die Fundamente des Baus gegen das beständig eindringende Grundwasser zu schützen und den sehr schadhaften Fußboden zu restaurieren. Dabei sind, wie in dieser Zeitschrift bereits berichtet wurde, drei Räume, das Calidarium und einige Mauern des antiken Palastes der Laterani sowie die Umfassungsmauer des ursprünglichen runden Baptisteriums zutage gekommen. Man hat nunmehr den Fußboden an den betreffenden Stellen offen gelassen, so daß sich die Ergebnisse der Arbeiten dem Beschauer ohne weiteres darbieten: Man sieht die mit Mosaik- bzw. Marmorplatten belegten Fußböden des antiken Baus mit Resten von Malereien und Marmorinkrustationen der Wände und hat Gelegenheit, die Anlage des älteren Baptisteriums zu studieren. Das Ganze ist mit großem Geschick und viel Takt gemacht und beeinträchtigt die Wirkung des Innenraums sowie die kirchlichen Funktionen in keiner Weise.

Weiterhin hat man die acht Bilder von Andrea Sacchi nach sorgfältiger Reinigung, wovon der „Cicerone" ebenfalls eingehend berichtet hat, wieder an ihren ursprünglichen Standort in der Kuppellaterne gebracht. Besonders geglückt erscheint die Herstellung der „Verkündigung im Tempel", wo das Gewand des Hohen Priesters den ganzen Reichtum der sacchischen Palette aufweist. Die Fresken der Wände erscheinen gereinigt, besonders erfreulich ist hier, daß man die Stellen am unteren Rand der Bilder, wo die Farbe abgeblättert ist, einfach verputzt hat, ohne zu übermalen. Diese letzteren Arbeiten gestatten es, sich eine Vorstellung davon zu bilden, wie festlich heiter der Raum nach der Wiederherstellung unter Urban VIII. gewirkt haben mag.

L. S.

ROM

Die ihrer originellen Form wegen „La Terrina" genannte Fontäne, die sich auf Campo di Fiori befand und bei der Aufstellung des Giordano-Bruno-Denkmals (1889) entfernt wurde, ist nunmehr, nachdem die Stücke nahezu 40 Jahre in den Magazinen der Comune di Roma gelegen haben, auf dem kleinen Platz vor Chiesa Nuova wieder aufgestellt worden. Der Brunnen, der unter Gregor XIII. ausgeführt wurde, hat die Form eines ovalen Beckens aus Marmor, das mit einem (später zugefügten) Deckel aus Travertin bedeckt ist, so daß er in der Tat einer großen Terrine gleicht. Der unbekannte Architekt hatte dabei eine ähnliche Aufgabe zu lösen wie Pietro Bernini bei der Barcaccia, nämlich eine Form für einen Brunnen zu finden, der auf einem freien Platz stehen sollte, wo jedoch der Wasserdruck nicht ausreichte, um den Strahl als Fontäne in die Höhe gehen zu lassen. Die Lösung dieses Problems durch die beiden Künstler ist für den Gegensatz zwischen der Künstlergeneration unter Gregor XIII. und Paul V. sehr bezeichnend.

L. S.

Forschungen

LUCAS CRANACH DER ÄLTERE ALS KAUFMANN

Noch der letzte Biograph des Wittenberger Hofmalers, Curt Glaser, rückt die Frage nach der geschäftlichen Tätigkeit Lucas Cranachs beträchtlich in den Vordergrund. Wir wissen, daß Lucas Cranach seit 1520 eine Apotheke in Wittenberg betrieb, in der damals erheblich mehr und andere Waren als heute umgesetzt wurden, und daß er seit 1525 im Buchhandel stark engagiert war. Ob der ältere Cranach nach 1522 überhaupt für größere malerische Werke, die seine Adresse tragen, als Autor erörtert werden kann, nachdem die Person seines ältesten Sohnes Hans, des Pseudo-Grünewald, als Werkstattleiter eine immerhin annehmbare, wenn auch noch nicht restlose Klärung erfahren hat, hängt mit der Tätigkeit Lucas Cranachs als Kaufmann eng zusammen.

Da wir diese Kaufgeschäfte kennen, verwundert es nicht, wenn Lucas Cranach auf dem größten Geldmarkt in Frankfurt a. M. gefunden wird. Dort hat ihn die Handelsgeschichte von A. Dietz bereits zitiert. Ist es auch nur ein geringer Betrag, von dem die früheste Urkunde handelt, so zeigt diese doch, wie weit damals bereits die Handelsbeziehungen Cranachs gingen. Bei der Suche nach dem Druckort des Heiltumbuches, an dem Cranach zunächst beteiligt war, wird man deshalb nicht mehr nur die Druckereien in Wittenbergs nächster Umgebung zu prüfen haben. In der Oster-

messe 1526 verbürgt sich in Frankfurt vor dem Bürgermeister ein gewisser Josef Clug als Selbstschuldner dafür, daß dem Buchdrucker Adam Petri aus Basel bis zur Herbstmesse 1526 eine Forderung von 21½ Gulden bezahlt werden, die Christian Thüring, Goldschmied, und Lucas Cranach, Maler, beide Bürger zu Wittenberg, für Bücher schuldig geworden sind.

Wenn auch dieser Josef Clug, ein noch 1543 in Wittenberg nachweisbarer Buchdrucker, vermutlich schon Aufkäufer im Dienste Cranachs war, so erfahren wir aus einer zweiten Urkunde, daß Cranach einen regelrechten Kommissionär beschäftigte, dazu handelt es sich um eine außerordentlich hohe Summe:

„Johann Seiffridt, Lucas Cranach's verstorbener Diener zu Wittenberg, ist laut dreier, versiegelter Handschriften, die Doktor Johann Scheffel zu Leipzig in Händen hat, im Namen seines Herrn Lucas 1352 Gulden schuldig. Wegen dieser Forderung schwebt der verstorbene Heinrich Ackermann mit Lucas Cranach zu Wittenberg in noch nicht entschiedenem Rechtshandel."

Diese Schuldforderung wurde bei der Vermögensaufnahme des im Juli 1544 in Frankfurt verstorbenen Handelsherrn Heinrich Ackermann festgestellt (Inventar im Stadtarchiv Frankfurt). Leider hat eine Anfrage in Wittenberg nach dort etwa erhaltenen Prozeßakten einen negativen Erfolg gehabt. Heinrich Ackermann war ein ebenso reicher wie kunstsinniger Herr. An der Hand des Inventars sehen wir die luxuriöse Einrichtung mit niederländischen Möbeln, Gobelins, fürstlichem Silberschatze und mancherlei Kunstgegenstände. Daraus interessieren neben ungewöhnlich vielen Bildtafeln und gerahmten Stichen ein genau beschriebenes Bild von Lucas Cranach. „Eine große schöngemalte Tafel in vergoldete Leisten gefaßt durch Lucas Cranach gemalt. Ist unserer lieben Frauen Bild mit ihrem Kindelein. Und sonst noch eine große niederländische gemalte Tafel mit Sodom und Gomorra." Also dieser Herr besaß außer einem hohen Schuldschein auch ein besonders hervorgehobenes Gemälde des Cranach. Da nachweislich Frankfurter Handelsherren gelegentlich Geschäfte mit hochwertigen Bildern machten, wäre es nicht undenkbar, daß dies Cranachsche Bild Handelsobjekt war, vielleicht an Zahlungsstelle von Cranach geleistet war. Ob unter den erhaltenen Madonnenbildern Cranachs dieses aus dem Besitze Heinrich Ackermanns festzustellen sein wird, ist fraglich. Vielleicht hilft die Kenntnis des Wappens Heinrich Ackermanns weiter: ein Pflug mit Stern darüber, als Helmkleinod das Pflugeisen. Auch dieses Siegel, das von vornehmstem Schnitt ist, zeugt für den kunstverständigen Besitzer. Mit Stempelschneidern hatte der Handelsherr Ackermann Bekanntschaft besonderer Art, die ihn sogar 1538 auf die Folter brachte, und vom Henker kaufte er sich nur durch Zahlung von 3000 Gulden los! Er hatte sich nämlich in Köln das Exportzeichen der Stadt nachschneiden lassen und damit seine Waren fälschlich gestempelt, aber dieser kleine Kriminalfall, der ihm ein Vermögen gekostet hatte, hinderte nicht, daß er als ein schwerreicher Herr in Ehren starb. Kurz nach Ackermanns Tode klagt auch seine Schwiegermutter Margarete Scheid gegen Cranach: 1544, 23. Dezember. Margarete Scheid, die Witwe des Frankfurter Bürgers Beatus Holtzer, überträgt in ihrer Klagesache wegen 530 Gulden geliehenen Geldes gegen den ehrsamen Lucas Cranach, Bürgermeister zu Wittenberg als Beklagten, die unentschieden vor dem Stadtgericht zu Wittenberg schwebt, ihre Prozeßvollmacht von ihrem Prokurator Andreas Burkhardt auf Stefan Klott von Halberstadt. (Gewaltbuch Frankfurt.)

Die Klägerin war als Gesellschafterin im Handel des Schwiegersohnes Ackermann beteiligt, die Schuldforderung rührt deshalb wohl aus gemeinsamer Quelle her. Die gleiche Dame beauftragt 1548 ihren Schwiegersohn Johann Hogelin, der Ackermanns Witwe geheiratet hatte, mit der Prozeßführung in Wittenberg. Und 1551 ermächtigt sie ihren Enkel Heinrich Ackermann in Wittenberg, eine gütliche Regelung zu versuchen, falls aber diese sich zerschlage, den Prozeß energisch durchzuführen. Da im Nachlaß der Margarete Scheid 1553 diese Cranachschuld nicht mehr erscheint, ist die Einigung 1551 in Wittenberg wohl zustande gekommen.

Für Lucas Cranach ergibt sich ein außerordentlich hohes Engagement auf dem Frankfurter Markt, nur ein Beispiel, aber ein sehr bezeichnendes, das von neuem zu fragen berechtigt: Was blieb Cranach, dem Bürgermeister, der auch für seinen Fürsten ununterbrochen tätig war, überhaupt noch an Zeit übrig zur Ausübung seiner Kunst?

Dr. Zülch.

ZU DANIEL MAUCH

Auf das enge Verhältnis zwischen dem Maler Martin Schaffner und dem Bildhauer Daniel Mauch wurde wiederholt hingewiesen, zuletzt in des Unterzeichneten „Altschwäbischer Kunst", 1923, S. 82 ff. Diese Beziehung erhält eine wertvolle Bestätigung durch die Tatsache, daß Mauch

mit der Schwester Rosa des Malers Jörg Stocker verheiratet war. Schaffner war Schüler Stockers, wie die Anbringung seines Namens auf den Flügeln des Ennetacher Altars von 1496 in der Sigmaringer Galerie beweist. Zur selben Zeit dürfte auch Mauch in der Lehre gewesen sein. Der von ihm signierte Bieselbacher Altar von 1501 mit seinem reichen Renaissanceornament zeigt ihn dann als fertigen, seiner Zeit vorauseilenden Meister. 1504 wird ihm ein Sohn gleichen Namens geboren, der spätere Wormser Domscholaster. Dieser erwähnt in seinem in der Wiener Staatsbibliothek liegenden Curriculum vitae ausdrücklich: Natus sum Ulmae honestis parentibus, Daniele et matre Rosa Stockerin, nuncupatis, die 27 Januarii anno Christi 1504. Über die Schicksale des jüngeren Daniel unterrichtet ausführlich eine wertvolle Untersuchung von Anton Nägele, Aus dem Leben eines schwäbischen fahrenden Scholaren, in der Römischen Quartalschrift, 1911. Aus ihr geht hervor, daß der Bildhauer Daniel, von dem man wußte, daß er 1517 im Haus des Jörg Stocker wohnt und gleich seinem Sohn dem alten Glauben treu bleibt, noch 1538 am Leben ist. *Baum.*

Von Künstlern und Gelehrten

Dr. Hans Curjel, unser langjähriger Mitarbeiter, ist nach dem Weggang von K. K. Eberlein und infolge der schweren Erkrankung von Dr. W. Storck als stellvertretender Direktor an die Karlsruher Kunsthalle berufen worden, wozu man ihm und der Karlsruher Kunstpflege aufrichtig gratulieren kann. — Geheimer Regierungsrat Professor Richard Riemerschmid, der bekannte Architekt und langjährige frühere Direktor der Münchener Kunstgewerbeschule, hat den Ruf nach Köln angenommen und wird sein Amt als Leiter der Kunstgewerbeschule bereits in diesen Tagen antreten. Riemerschmid, 1868 in München geboren, war lange Jahre Vorsitzender des Werkbundes. — Dr. Walter Passarge, bisher Assistent am Städtischen Museum zu Erfurt, wurde als Dozent für Kunstgeschichte an die Kunstakademie in Kassel berufen.

Die seit mehreren Jahren bestehende Arbeitsgemeinschaft zur Pflege asiatischer Kunst und Kultur ist kürzlich in einen „Verein der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien" umgewandelt worden. Der Vorstand dieses Vereins setzt sich zusammen aus den Herren Hofrat Dr. Hermann Trenkwald, Dr. Melanie Stiaßny (Schriftführer), Alfred Czuczka (Schatzmeister). Dem geschäftsführenden Ausschuß gehören u. a. die Professoren Dr. E. Diez und Dr. Heinrich Glück sowie Hofrat Dr. E. Leisching an. Der Verein eröffnete kürzlich seine Tätigkeit mit einer vielseitigen Vortragsfolge, die insgesamt neun Abende verzeichnet. Am 14. November sprach als erster der Vorsitzende Professor A. Rosthorn über das Alter der chinesischen Bronzen, am 28. November Universitätsprofessor Dr. H. Gomperz über die Ansichten der älteren indischen Denker über das Verhältnis der Welt zum höchsten Wesen. *n.*

Neue Bücher

Hamanns „Deutsche Malerei" (Rich. Hamann: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Mit 362 Abbildungen im Text und 10 mehrfarbigen Tafeln. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1925).

In einem der letzten Hefte der „Weltbühne (Nr. 46) spricht Wilhelm Uhde in seiner, durch leise Nachdrücklichkeit so überzeugenden wie liebenswerten Art, Grundlegendes wie nebenbei stabilisierend, von der Kunst Max Liebermanns, deren kalte und lieblose Vollkommenheit zu der niederschmetternden „Tüchtigkeit" des wilhelminischen Deutschland so ausnehmend gut gestimmt war. Kein wahreres Wort, als daß der Lieblingsmaler der Berliner Hochfinanz „auf Grund seiner Lieblosigkeit zum Geschlecht der Zirkusleute" gehöre, deren bravouröse Leistungen man mit denselben Beifallsexplosionen begleite wie Liebermann-Ausstellungen (es fällt das liebreizende Wörtchen „knorke"). Nur wer Kunst von Metier unterscheiden kann, vermag das ungetrübte Entzücken zu teilen, mit dem man diese Wahrheiten genießt.

Es gibt ein Buch über die letzten 200 Jahre deutscher Malerei, auf das man die gleiche Terminologie cum grano salis anwenden kann. Die zweite Auflage von Richard Hamanns „Deutscher Malerei" zeigt dieses Antlitz einer vollendeten Kaltschnäuzigkeit in einem noch gesteigerten Ausmaß gegenüber der ersten von 1914. Er hat nichts gelernt und nichts vergessen, es ist alles wieder da, kreideweiß und übertaghell, im Licht seiner wissenschaftlichen Jupiterlampen liegen die Jahrhunderte der Kunst, entgöttert, entgeistigt, des letzten Restes

von künstlerischem Charme beraubt. Eine große Gelegenheit, aufwendig ausgestattetes Werk von 370 Abbildungen mit neuer, in die Zukunft weisender Lebendigkeit zu erfüllen, ist vertan zugunsten einer eiskalten Wissenschaftlichkeit, die niemandem frommt und keinen andern erfreuen kann als den Spießbürger, der in der hohen Kunst nichts sieht als den Spiegel seines Milieus und seines erbärmlichen Behagens.

Nein, nicht einmal so steht es, daß der wilhelminische Bürger hier sich selber wiedererkennt, sondern Hamann ist es, der ihm diesen Weg durch die Kunst öffnet und ihm den Spiegel konstruiert, der Marées oder Corinth, oder welche Größen man nehmen will, auf das Niveau herabzieht, das Wilhelm Uhde mit seinem Vergleich gekennzeichnet hat. Es versteht sich, daß Liebermann der Mann Hamanns ist. Aber was viel kennzeichnender ist: er sieht die Kunst aus einer Perspektive, die in Liebermann nicht etwa einen Propheten erblickt, sondern die überhaupt keinen Propheten kennt, die Kunstwerke nicht mißt nach ihrer künstlerischen Einzigartigkeit, sondern nach der Fähigkeit, Paradigmata für das Kulturniveau der herrschenden Bürgerschicht ihrer Zeit zu sein. Wenn man die Niedrigkeit dieses Niveaus in der neuen Zeit eintaxieren kann, so weiß man eigentlich schon Bescheid um Hamanns Buch. Aber es ist nötig, es von Anfang bis zum bittern Ende zu lesen, um für möglich zu halten, daß Kunstgeschichte in so katastrophaler Weise mit Soziologie verwechselt werden kann.

Daß es sich nicht etwa um eine Geschichte von künstlerischen Angelegenheiten oder gar um eine Formgeschichte handelt, wie man nach dem Titel vermuten könnte, erklärt Hamann gleich in den ersten Sätzen seines Vorworts. „Die Geschichte der deutschen Malerei als eine geistige Bewegung darzustellen", wie er es nennt, heißt ihm aber nicht, die geistigen Führer und ihre Ziele zu kennzeichnen, sondern die Geführten, den kleinen Mann aus der guten Bürgerstube als den Helden seiner Geschichte zu etablieren. Es ist ganz ernsthaft das Metier, das er meint, und beileibe nicht die Kunst; Liebermann wirkt wie ein Riese, wenn man gegen ihn die Nachdrücklichkeit hält, mit der Hamann die inferioren Profiteure des Impressionismus ins hellste Rampenlicht rückt. Und dies System: die Großen als gleichberechtigte Beispiele neben den brävsten Handwerkern der Zunft anzuführen, ihr Werk in ungezählte Fetzen zu zerreißen, um es einzeln und isoliert als schulmäßige Belege für seine soziologischen Thesen auszuwerten, diese ganze, aus der muffigsten guten Stube des Philisters stammende Art, Kunstwerke lediglich auf ihren Inhalt und ihre Eignung als Milieuschilderung anzusehen: wo haben wir sie doch zuletzt in riesenhaftem Ausmaß erlebt? Greifen wir weit über die Jahrzehnte zurück bis zu Muthers dreibändigem Sündenfall, so werden wir nicht fehlgehen. Aber Muther war, für seine Zeit wenigstens — heute kann ihn ein Mensch von ein wenig Kultur kaum ohne Brechreiz lesen —, ein amüsanter Journalist mit seinen tausend und noch einem Anekdötchen aus Schmocks Atelier. Den Vorwurf des Amüsanten kann man Hamann allerdings nicht machen. Er ist ausschließlich wissenschaftlich, und das Recht des Wissenschaftlers auf Ungenießbarkeit nutzt er ohne Erbarmen aus. Seine Diktion ist so salopp, wie es dem strengen Denker seit Schopenhauer eigentlich nicht mehr erlaubt ist; er reiht Bandwürmer von Sätzen aneinander, er wiederholt in wenigen Zeilen dieselben Ausdrücke mehrfach und immer mit Behagen, wie ein motivisches Thema bei Wagner oder wie die Natur ein Leitfossil statuiert, und dies mit einer Wollust, die allerdings mehr auf seiten des Schreibers wie des genießenden Lesers ist.

Wir kommen zum Schluß, und dies ist nun ein ganz trauriges Kapitel. Hamann hat auf 450 Großquartseiten eine Geschichte der deutschen sog. Mentalität, projiziert auf ölgemalte Leinwände, immerhin mit wissenschaftlichem Anspruch gegeben; subjektiv, wenn man die Einstellung auf die Durchschnittsintelligenz des deutschen Bourgeois so nennen will, aber doch mit einer deutlichen Beziehung auf eine wissenschaftlich historische Methode, konsequent in der Durchführung einer geistigen These, die Kunst als Illustration für die Entwicklungsphasen der deutschen Bürgerseele betrachtet. Man mag dieses Zugeständnis an die reaktionären Instinkte einer vergangenen, aber leider bei uns noch höllisch wirksamen Gesinnung von Anno Großväterchen ablehnen: ihre wissenschaftliche Berechtigung, aus der Marburger Atmosphäre heraus, kann man schwer anfechten. Gänzlich unbeherrscht aber und wie mit Hintansetzung jeder Rücksicht auf historische Tüchtigkeit mutet der letzte Abschnitt an, den Hamann dem „Expressionismus" widmet, und der wohl das Hilfloseste ist, das sich ein Wissenschaftler seiner eigenen Zeit gegenüber geleistet hat.

Hier verzichtet Hamann nicht nur auf das Recht des Historikers, die Dinge in ihrem Ablauf und ihrer gegenseitigen Bedingtheit

zu sehen, sondern auch auf sein Recht als Kritiker, zwischen Mittelmäßig und Gelungen sich für die Qualität zu entscheiden. Er entscheidet sich überhaupt nicht, weder für noch gegen — was? Die Kunst der Gegenwart? Den einen oder den andern Künstler? Die Berechtigung dessen, was man „Expressionismus" nennt, und das längst, ohne daß er es in Erfahrung gebracht hat, einer neuen straffen Form und Gesinnung gewichen ist? Ach nein. Hamann hält immer noch bei den Problemen, die gelegentlich der Kölner Sonderbundausstellung 1912 mit leidenschaftlicher Parteinahme erörtert wurden. Diese Probleme sind für alle Leute, die den Krieg und die Inflationsjahre erlebt haben, historisches Material geworden — nur für Hamann nicht. Ihm handelt es sich immer noch um Sein oder Nichtsein der Frage, ob man deformieren dürfe und solle, ob Nolde die Posaune blasen könne, ob Heckel ein Gewaltmensch sei oder ein Flötenspieler (nach seiner Ausdrucksweise!). Und so weiter und so weiter. Von Dix hat Hamann so wenig Kenntnis genommen wie von G. Groß oder gar Oskar Schlemmer. Paula Modersohn ist ihm eine „Tante des Expressionismus", Felix Müller ist wichtiger als Schmidt-Rottluff, der Expressionismus ist tot, und die Frage, warum er tot ist, betäubt ihn derart, daß er von Testamentsvollstreckern und Erben noch nichts gehört hat, und wenn man, als naiver Gründling, diesen Galimathias gelesen hat, so muß man glauben, daß es nichts mehr sei mit der Kunst, daß sie ausgeatmet und „ausgeschrien" habe, seitdem der biedere Sofabürger nichts mehr in der deutschen Republik zu sagen habe.

Wenn man einen Kunstgelehrten danach beurteilen dürfte, wie er zu der Kunst seiner Zeit sich stellt, so kann man wohl behaupten, daß Hamann versagt, daß er weder als Historiker noch als Kritiker sich zu den Problemen, die uns alle bewegen, gestellt habe. Und daß sein Schlußkapitel zu der „Deutschen Malerei" besser ungeschrieben geblieben wäre.

Aber es geht auch nicht mit der soziologischen Auffassung der Kunst, wie sie in dem ganzen Bande rumort. So geht es nicht! Wir wollen nicht mehr hören, wie der Bürger im neudeutschen oder altdeutschen Salon sich die Kunst vorstellt. Wir halten Kunsterörterung für eine Frage des Formproblems und lehnen ein Werk ab, das Kunst zur Dienerin der Milieuschilderung des deutschen Spießertums erniedrigt.

Paul F. Schmidt.

Louis Dimier, Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle. — Paris, Brüssel, G. van Oest, 1924.

Wie alle Arbeiten Dimiers zeichnet sich das Werk, dessen „première partie" vorliegt, aus durch erschöpfende Kenntnis der Monumente und der Literatur, sowie durch kühl verständiges Urteil. Die Aufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat, war mit reiner Stilkritik nicht zu lösen. Übersicht über die historischen Ereignisse, Einsicht in die Zustände am französischen Hofe, Vertrautheit mit den Familienbeziehungen in der königlichen Familie und in den Häusern des Adels: Wissen von vielerlei Art mußte der Stilkritik zu Hilfe kommen.

Das französische Porträt des 16. Jahrhunderts ist uns gegeben und erhalten in Gemälden, Emailtafeln, Kupferstichen, Tapisserien und Zeichnungen. Die Zeichnungen machen die bei weitem wichtigste, die quantitativ und qualitativ hervorragende Klasse aus. Sie sind die Urbilder, die Naturaufnahmen, wonach die Gemälde wie die Emails im kopierenden Werkstattbetrieb hergestellt wurden. Besser: unter ihnen sind die Urbilder zu suchen. Denn die in langen Reihen erhaltenen Zeichnungen, die zumal in Paris, Chantilly und im British Museum zu London gefunden werden, sind zum Teil Kopien und Afterkopien. Durch eingehendes Studium muß dieser Bestand geordnet und durchgesiebt werden.

Autornamen entdeckt der Forscher auf diesen Zeichnungen kaum, wohl aber in vielen Fällen die Namen der dargestellten Herren und Damen. Aus der Kenntnis ihrer Lebensdaten wird die Datierung der Aufnahmen bis zu einem gewissen Grade möglich. Die Malernamen sind aus Urkunden bekannt. Wir stellen die Zeitgrenzen der Tätigkeit fest in Hinsicht auf die Maler des Hofes, auf die beiden Clouets, auf die verschiedenen Glieder der Familie Dumoutier und andere Meister.

Dimier schlägt sehr überlegt und sehr vorsichtig die Brücken zwischen den Monumenten und Dokumenten, indem er mit Recht alle Kraft auf die Prüfung der Schriftquellen und der Zeichnungen sammelt. Die Gemälde stehen in zweiter Reihe. Nur bezüglich Corneilles de Lyon müssen wir von den Bildern ausgehen, da von diesem Meister keine Zeichnungen bekannt geworden sind. Mit erquickender Unbefangenheit urteilt Dimier über die ehemals hochbewerteten Emailporträts, die er nicht nur als sekundäre Quellen zurückstellt, sondern auch als Kunstwerke herabsetzt.

Alle Daten in bezug auf die Porträtmei-

ster werden mitgeteilt und kritisch geprüft. Am Anfang steht Jean Clouet, der seit 1517 etwa in Paris nachweisbar ist. Ihm werden mit guten Gründen eine Reihe von Zeichnungen und wenige Gemälde — z. B. der „Louis de Clèves" in Bergamo — zugeschrieben. Seine Herkunft aus den Niederlanden wird als wahrscheinlich, aber als nicht gesichert bezeichnet. Er hat den Typus geschaffen, der von seinem Sohne François sowie von allen französischen Porträtisten bis gegen Ende des Jahrhunderts mit einer Zähigkeit und geistigen Unbeweglichkeit ohnegleichen festgehalten wird. Die Quellen dieses Stils sind keineswegs bekannt. Die üblichen Hinweise auf Holbein — Dimier nennt auch Jan van Scorel und Joos van Cleve — helfen wenig. Wenn der Stil Jean Clouets um 1515 feststand, erscheint so frühe Einwirkung von Joos van Cleve oder gar von Holbein unmöglich.

Wenig individuell ist diese Porträtkunst in doppeltem Sinne. Die Persönlichkeiten der Maler lösen sich nicht deutlich voneinander, und die Dargestellten sind zwar präzis und zart erfaßt, soweit die Formtatsachen ihrer Köpfe reichen, aber die besondere persönliche Regung des Temperaments, des Charakters bestimmt nicht die Haltung, die Wendung, so daß eine monotone Familienähnlichkeit durch drei Generationen des französischen Hofes und des französischen Adels waltet.

Die stilkritische Scheidung ist ungemein schwer. Ich wage es nicht, die Teilungen, die Dimier nach gründlichen Prüfungen vornimmt, zu kritisieren, obwohl ich in vielen Fällen die Stilnuancen, nach denen er entscheidet, nicht wahrzunehmen vermag.

Wenige Einwendungen notiere ich. Von Corneille de Lyon scheidet Dimier den Porträtisten, der im Kataloge der Wiener Galerie als „Pseudo-Amberger" figuriert. Ganz wenige Werke von seiner Hand sind bekannt geworden. Dimier nennt ihn den „peintre de Rieux-Chateau neuf" nach einem Bildnis, das ehemals in der Sammlung Charles Butler bewahrt wurde. Unglücklicherweise ist aber gerade diese Tafel nicht von ihm, sondern von Corneille de Lyon. Eine genaue, annähernd gleichwertige Replik davon, wie es von vielen Gemälden dieses Malers mehrere Exemplare gibt, war in der Sammlung Brunswik (Auktion in Wien 1902, Nr. 130), ist jetzt im Wiener Kunsthandel.

Auf Tafel 50 ist ein Männerporträt, ein Gemälde aus dem Museum von Chaalis abgebildet unter dem Namen Pierre Dumoûtier l'oncle, der Dargestellte als ein Unbekannter. Dieses Porträt ist nichts als eine schlechte Kopie nach dem prachtvollen Porträt von Anthonis Mor beim Earl of Spencer.

Mit Verwunderung stößt man unter den typisch französischen Zeichnungen in Clouets Art auf den Autornamen „Frans Pourbus des Älteren". Dazu ist es gekommen, weil Dimier auf einer solchen Zeichnung, die in Heseltines Sammlung war, die Inschrift „François Pourbus junior fecit 1580" entdeckt hat und mit jener namentlich französischen Gelehrten eigenen Ehrfurcht vor dem Geschriebenen dieser Aussage etwas abgewinnen wollte. Der jüngere Frans Pourbus kommt wegen des Datums nicht in Betracht. Dimier versteift sich auf den älteren Maler dieses Namens, von dessen Beziehungen zum französischen Hof wir nichts wissen. Dabei ignoriert er, daß wir signierte Werke von dem Brügger Maler besitzen, daß seine Kunstweise bekannt und mit jenen Zeichnungen unvereinbar ist. Die Inschrift ist als irrtümlich beiseite zu lassen, Franz Pourbus aus der Reihe der französischen Porträtisten zu streichen.

Gegen Irrtümer der Stilkritik milde zu sein, haben wir gerade hier Anlaß, weil die Persönlichkeiten der Maler sich unter Masken verstecken, die durch Zeit, Rasse und höfisch gesellschaftliche Konvention geformt sind.

Die außerordentliche Leistung Dimiers, die beträchtliche Förderung unserer Kenntnis wird noch leuchtender hervortreten, wenn erst der zweite Teil dieses Buches mit den kritischen Verzeichnissen aller Zeichnungen und aller Gemälde erschienen sein wird. *Max J. Friedländer.*

Alfred Kuhn, Lovis Corinth. Im Propyläen-Verlag, Berlin.

Das Buch ist mit einer seltenen Wärme für den Menschen im Meister geschrieben. Das Kapitel über die Jugend besonders, aber auch die Worte, die er im Nach- und Schlußwort findet, sprechen eindringlich und stark von der mächtigen Gestalt dieses so großen Deutschen. Das Leben des Künstlers wird in einer großen Linie gestaltet, befremdend aber wirkt es, wenn man nach und zwischen rückhaltlos jasagenden Worten eine scharfe Ablehnung der religiösen und historischen Bilder des Meisters findet. Fast scheint es, als betrachte Kuhn diese Arbeiten, die Corinth sicher zu seinen wesentlichsten rechnete, als einen Abfall des Malers von sich selbst. Es war mir wichtig, gerade über diese Fragen vor kurzem einen Menschen zu sprechen, der mehr als die meisten von religiösen Dingen weiß und der

bewundernd sagte, es wäre gewaltig und erschütternd, wie Corinth das Religiöse fast gewaltsam angeht, wie es ihn nicht mehr losläßt, ohne daß er je damit zu Ende käme. Man mag auch nachlesen, was Georg Biermann in seiner noch immer grundlegenden Biographie Corinths vor schon so vielen Jahren zu diesem Thema zu sagen hatte. Immer wieder betont er, daß gerade die Weite im Schaffen Corinths wesentlich ist, der „heute dionysischer Bejaher, morgen intuitiv schöpfender Gebärer einer neuen Vorstellungswelt, die nicht mehr an Grenzen gebunden ist, und dazwischen auch Untertan seinem eigenen menschlichen Erleben". Dieses Doppelte, die Liebe zum Meister als Maler und Mensch, dabei so harte Urteile über die Hauptwerke desselben, z. B. über die große Kreuzigung in der Kirche von Tölz, geben Kuhns Buch einen Bruch, den auch seine kluge und oft reiche Art, zu schreiben, nicht zudecken kann. Wer zu den historischen und religiösen Bildern des Meisters nicht Ja sagt, sollte ihn nicht als einen der Größten in der Geschichte der Malerei feiern. Der Propyläen-Verlag hat das Buch mit Geschmack ausgestattet. Es finden sich viele gute Abbildungen, wenn auch manches Hauptwerk fehlt. *Hildebrand Gurlitt.*

NEUERE ITALIENISCHE KUNSTLITERATUR

Federigo Hermanin, Il Palazzo di Venezia. Museo e grandi sale. Bologna, Casa ed. Apollo, 1925.

R. Franchi, I ferri battuti in Toscana. Firenze, „Ente per le attività Toscane", 1925.

F. M. Pellegrini, In Val di Serchio. Borgo a Mozzano e Pescaglia nella storia e nell' arte. Lucca, G. Giusti, 1925. (Wichtige Veröffentlichung.)

G. Copertini, Note sul Correggio. Parma, Godi, 1925.

S. Ritter, Baldassare Oltrocchi e le sue memorie storiche su la vita di Leonardo da Vinci. Roma, Maglione & Strini, 1925.

M. Fulcheri, Giovanni Canavesio, pittore piemontese del '400. Torino, Chiantore, 1925.

A. Pedrini, L'ambiente, il mobilio e le decorazioni del rinascimento in Italia. Con prefazione di M. Ceradini. Torino, Itala Ars, 1925.

Antonio Muñoz, Il restauro del tempio della „Fortuna Virile". Roma, Soc. ed. d'arte illustrata, 1925.

Giorgio Nicodemi, Gerolamo Romanino. Brescia, Società del Romanino, 1925.

G. Giovannoni, La tecnica della costruzione presso i Romani. Roma, Soc. ed. d'arte illustrata, s. d. (1924).

Luigi Serra, Le gallerie comunali delle Marche. Roma, Soc. ed. d'arte illustrata, 1925. (Wichtige Veröffentlichung, die eine Zusammenstellung der Kataloge der kleineren Galerien der Marken enthält.)

Adolfo Venturi, Musaici cristiani in Roma. Casa ed. „Roma" 1925.

Leo S. Olschki, Le livre illustré au XVe siècle. Florence, Leo S. Olschki, 1926.

P. Facchinetti, Vittorio O. F. M. Antonio di Padova, il Santo, l'Apostolo, il taumaturgo. Milano, Casa ed. S. Lega Eucaristica, 1925.

I. B. Supino, Iacopo della Quercia. Bologna, Casa ed. Apollo, 1926. (L. 350.—.)

Alessandro Chiappelli, Arte del rinascimento. Roma, Alberto Stock, 1925.

E. Rodocanachi, Histoire de Rome. Une cour princière au Vatican pendant la renaissance. Sixte IV-Innocent VIII-Alexandre VI Borgia 1471-1503. Paris, Hachette, 1925. *L. S.*

Verschiedenes

„Kunst und Kunstgewerbe in Worpswede" nennt sich ein kleiner illustrierter Führer, den die wirtschaftliche Vereinigung Worpsweder Künstler soeben herausgebracht hat und der in erster Linie dazu bestimmt ist, die vielen Kunstfreunde, die jährlich nach Worpswede kommen, über die am Orte tätigen künstlerischen Kräfte aufzuklären. Diesem Zweck dient vor allem auch das gut angelegte Verzeichnis mit den Lebensdaten Worpsweder Künstler, von denen 35 namentlich aufgeführt sind. Sehr interessant ist im gleichen Zusammenhang auch der Hinweis auf die verschiedenen Worpsweder Werkstätten, wie die von Hoetger begründete „Kunsthütte" oder die sog. „Werkgemeinschaft Worpswede", die Karl Emil Uphoff in Gemeinschaft mit seinem Bruder Fritz und Ludwig Tügel begründet hat. Ein ansehnlicher Tafelanhang gibt Proben der vielseitigen Tätigkeit und der zum Teil sehr auseinanderstrebenden Ziele innerhalb dieser modernen Künstlergemeinde, der es nicht ganz leicht werden dürfte, die alte Tradition im Sinne der modernen Zeit zu erneuern. *n.*

SAMMLER UND MARKT

KUNSTAUKTION

Von Justizrat Dr. Szkolny, Berlin.

Unter diesem Titel habe ich in dieser Zeitschrift Heft 19, 1925, einen Aufsatz veröffentlicht, der sich mit den Mißständen befaßt, die sich bei der Veranstaltung von Kunstversteigerungen herausgestellt haben. Im Anschluß an diesen Aufsatz sind in Zeitschriften und Zeitungen verschiedene Artikel erschienen, die zu den von mir behandelten Fragen Stellung nehmen. Ich verweise insbesondere auf den Aufsatz von Kuhn in der Kunstchronik S. 482 und von Breslauer in der Vossischen Zeitung vom 22. November.

Übereinstimmung herrscht darüber, daß das Publikum vor Täuschungen geschützt werden und die Versteigerung ein den wirklichen Verhältnissen entsprechendes Bild der Marktlage ergeben muß. Dazu gehört vor allem, daß nicht leichtfertigerweise in den Katalogen minderwertige Kunstgegenstände großen Künstlern zugeschrieben werden. Um dies zu verhindern, muß den Versteigerern die Verpflichtung auferlegt werden, für die Zuschreibungen in den Katalogen und beim Ausbieten der Gegenstände zu haften. Es darf den Auktionshäusern nicht gestattet werden, in den Auktionsbedingungen die Haftung abzulehnen. Die Rechtsprechung könnte allein nicht helfen, da sie nur in ganz besonders krassen Fällen den Käufer zu schützen vermöchte.

Ferner muß in den Versteigerungen laut und vernehmlich geboten werden. Jetzt kommt es vor, daß der Versteigerer einfach mit dem Kopf nickt und ausruft, ohne daß irgend jemand bietet, oder daß Angestellte mit verteilten Rollen die Preise treiben.

Zuzugeben ist, daß sich gegen den Zwang der Schätzungslisten Einwendungen erheben lassen. Wichtiger ist, daß bei der Versteigerung klar zum Ausdruck kommt, ob ein Gegenstand tatsächlich verkauft oder als unverkauft zurückgezogen wird, weil das Limit nicht erreicht ist. Die Limite, unter denen die Gegenstände keinesfalls abgegeben werden, müssen daher im Katalog angegeben werden.

Von besonderer Bedeutung ist es, um eine Verfälschung des Auktionsergebnisses zu verhindern, daß die Bietungslustigen darüber unterrichtet sind, woher die zur Versteigerung kommenden Gegenstände stammen. Es genügt daher keineswegs, wenn bei der Versteigerung einer bekannten Sammlung in kleinen Buchstaben „u.a." hinzugefügt wird, denn das Publikum wird dadurch über die Herkunft irregeführt, und vor allem wird es dadurch möglich, Gegenstände, die sonst auf dem Kunstmarkte nicht unterzubringen sind, in die Versteigerung hinzuzuschieben. Es muß daher klar zum Ausdruck kommen, woher die Ware stammt, namentlich also, ob es sich um Gegenstände aus Privathand oder aus Händlerbesitz handelt.

So wichtig es nun ist, alle diese Fragen durch einzelne Bestimmungen neu zu regeln, so werden sich die zahlreichen Mißstände nur dann vollständig ausrotten lassen, wenn grundsätzlich Kunsthandel und Versteigerung voneinander getrennt werden, wie sich dies in Frankreich schon lange bewährt hat. Ausnahmen können, wenn gegen die Persönlichkeit des Versteigerers keine Bedenken vorliegen, von Fall zu Fall zugelassen werden, z. B. wenn es sich um die Auflösung des Lagers handelt. Auch für Bücherversteigerungen trägt Breslauer in den oben angeführten Aufsätzen beachtenswerte Gründe gegen eine Trennung von Kunsthandel und Versteigerung vor, obgleich in Ländern wie England und Amerika Bücherauktionen nur durch Versteigerer stattfinden.

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Die Sammlung des Freiherrn von Tucher, umfassend italienische Skulpturen, Bilder und Möbel, orientalische Teppiche und europäische Textilien, gelangte am 8. Dezember zur Versteigerung. Die großen Objekte gingen durchweg ungefähr zu den Schätzungspreisen weg. Den Hauptpreis brachte ein großer Ispahanteppich, der auf 40000 M. geschätzt worden war und um 41000 M. von dem Pariser Händler Prineau erworben wurde. Die niedriger taxierten Gegenstände erreichten zumeist nicht die Limite und blieben daher unverkauft. *r.*

FACH-LITERATUR

DIE SAMMLUNG FRIEDRICH BASNER IN ZOPPOT

Unter dem Titel „Kunst und Kunsthandwerk im Hause Basner" ist eben ein reich ausgestatteter Band mit rund 135 Tafeln in Lichtdruck und Vierfarbendruck erschienen, der der Nöte dieser Zeit durchaus spottet und einen überraschenden Blick in die Lebensarbeit eines Sammlers öffnet, die vor allem mit der Überlieferung der eigenen Heimat eng verwachsen war.

Die Bearbeitung des Materials hat Dr. H. Wichmann-Leipzig übernommen, der dem Katalog auch eine tiefgründige kunstgeschichtliche Einführung mit auf den Weg gab, die direkt an das Vorwort des Besitzers anknüpft, das man ebenfalls nicht ohne Anteilnahme lesen wird.

Der Katalog ist in einer Auflage von nur 500 Exemplaren hergestellt, von denen 300 speziell für West- und Ostpreußen bestimmt sind. Da der größte Teil der Schätze Danziger Ursprung ist, war es der Wunsch des Sammlers, diese Veröffentlichung besonders dem bedrückten Deutschtum in Danzig dienstbar zu machen, obwohl unserer Ansicht nach das Interesse für ein solches Werk örtlich kaum begrenzt ist. Die Gesamtherstellung des imponierenden Bandes besorgte die graphische Anstalt Ganymed-Berlin. *B.*

Albert Neuburger / Echt oder Fälschung? Die Beurteilung, Prüfung und Behandlung von Altertümern und Kunstgegenständen. R. Voigtländers Verlag. Leipzig 1924.

Eines von den seltenen Werken, bei deren Anzeige von seiten des Verlages kein Wort übertrieben ist: „Dieses erstaunlich reichhaltige Werk eines gründlichen Kenners von Altertümern und Kunstgegenständen gehört als praktisches und unentbehrliches Handbuch in die Bücherei aller Freunde der Kunst und ihrer Geschichte, aller Museumsleiter, Sammler, Liebhaber, Händler, Chemiker usw." Vor allem macht es mit exakten wissenschaftlichen Methoden bekannt, die geeignet sind, einwandfreie Kriterien zur Echtheitsbestimmung zu liefern. *R. H. Walther.*

James H. Hyde, L'Iconographie des Quatres Parties du Monde dans les Tapisseries. Sonderdruck der Gazette des Beaux-Arts. Paris 1924.

Der Verfasser bringt zunächst eine kurze, etwas oberflächliche Erläuterung über die Entstehung der allegorischen Typen — Europa als Königin mit den Emblemen der Kunst und Wissenschaft, Afrika als Negerin mit Elefant oder Krokodil usw. —; er bemüht sich sodann, die gewonnenen feststehenden Formen in Textilarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts nachzuweisen, zieht die prächtigen Stickereien im Rathause zu Beaugency zum Vergleich heran, bildet gute Aubussoner Medaillonwirkereien der eigenen Sammlung ab und beschäftigt sich eingehender mit den Brüsseler Großbetrieben. Die Daten, nur zum Teil bekannt, sind mit großer Sorgfalt zusammengetragen, die Abbildungen, teilweise der Sammlung des Verfassers entnommen, durchgängig einwandfrei. Nach einem kurzen Seitenblick auf die Weltteilfolgen der florentinischen Arazzeria und der Madrider Manufaktur „Santa Barbara" erwähnt Hyde eine verschollene Kartonserie Le Bruns, angeblich für den Staatsbetrieb der Gobelins bestimmt. Allerdings wissen die von Fenaille zusammengestellten, in der Regel sorgfältig geführten Werkstättenbelege nicht das geringste über eine derartige Serie zu melden. Sollte es sich nicht eher um eine der unter Ludwig XIV. beliebten Wandteppichnachahmungen — Malereien auf gerippter Seide oder Wolle — handeln, die, wenn auch äußerst selten, noch heute im Kunsthandel auftauchen? Erwiesenermaßen beschäftigte sich auch Charles Le Brun mit dieser eigenartigen Gattung. Die Folgen der Petersburger Manufaktur und eine etwas trockene Weltteilserie aus dem Spätbetrieb von Beauvais (1789—1791) bilden den Abtakt. Die kleine Schrift behandelt ein für die Geschichte der Bildwirkerei außerordentlich wichtiges Kapitel, die Darlegungen sind, ohne das Thema zu erschöpfen, anregend und wertvoll. *H. G.*

Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art. 3. Bd. 1924. Herausgeg. von Adolphe Riff und Hans Haug. Aufl. 500 Expl. Straßburg-Paris 1924. Librairie Istra.

Der reich illustrierte Band enthält wiederum eine Reihe Aufsätze von zum Teil allgemeinerer Bedeutung. Sie mögen hier deutsch nach Titeln aufgezählt sein: J. Walter, Die elsässischen Kunstwerke der Sammlung Spetz; K. T. Parker, Einige Zeichnungen von Hans Baldung in Paris; Aug. Scherlen, Ein Colmarer Architekt des 16. Jahrhunderts: Anton Fromm; J. E. Gerock, Die Pappeln von Hagenau. Geschichte eines Kunstbetruges; A. Riff, Zwei elsässische Kunsthandwerker des 17. Jahrhunderts: Die Bronzegießer Isaac Faust und Augustin Güntzer; Marcel Moeder, Die elsässischen Ex-libris des 17. Jahrhunderts; Hans Haug, Der Stil Louis XIV. in Straßburg. Essay über den Zusammenhang zwischen der „Manière Allemande" und dem „Goût Français"; Louis Réau, Die deutschen Kunsthandwerker in Frankreich im 18. Jahrhundert; Raymond Régamey, Der Kunstschlosser Edgard Brandt. — Ein Anhang berichtet über die Vorgänge bei den elsässischen Museen und Kunstsalons im Jahre 1924 und enthält ein Verzeichnis der im gleichen Jahre im Elsaß erschienenen Kunstliteratur. Von dieser sei das Büchlein von Haug über die Keramik im Straßburger Kunstgewerbemuseum hier erwähnt. *—s—.*

Unbekannte Werke seltener niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von GABRIEL v. TÉREY

1. Das geschlachtete Schwein von Louys Elsevier

DIE Elseviers sind wohl als Buchhändler und Buchdrucker allgemein bekannt, viel weniger indessen als Maler. Sie scheinen aus Flandern zu stammen. Ludwig (Louys) Elsevier floh als Protestant aus Antwerpen bei Albas Ankunft (1567) nach Wesel, ließ sich 1580 in Leiden nieder. Von seinen Söhnen wird Aernout als Maler in Leiden genannt. Er war aber auch „Inhaber einer vornehmen Herberge" in Vianen, lebte 1643 in Rotterdam, drei Jahre später finden wir ihn in der Malergilde zu Dordrecht. Bilder von ihm sind nicht bekannt. Er soll Landschaften und Feuerbrünste gemalt haben. Von seinen vier Kindern ist das jüngste Maler geworden. Er heißt gleich seinem Großvater Ludwig (Louys) und ist 1618 zu Delft geboren, wird 1635 in der dortigen Gilde erwähnt und wurde am 3. Dezember 1675 zu Delft begraben. Als Künstler scheint er nicht sehr produktiv gewesen zu sein. Bilder von ihm werden weder in Kunstinventaren noch in alten Auktionskatalogen erwähnt[1]. Somit ist es nicht ausgeschlossen, daß er gleich seinem Vater außer der Malerei einen anderen — vielleicht lukrativeren — Beruf ausübte, was ja bei vielen holländischen Künstlern der damaligen Zeit der Fall war. Archivalische Notizen über Aernout und Louys Elsevier verdanken wir den unermüdlichen Forschungen von A. Bredius.

Von Louys Elsevier kannte man bis jetzt nur zwei Gemälde, beide bezeichnet, Landschaften darstellend: das eine von 1647 im Amalienstift zu Dessau, das andere von 1648 in der Sammlung Schagerström zu Landskrona in Schweden. O. Granberg (Inventaire général des Trésort d'Art ... en Suède, I, Nr. 226) gibt die genaue Beschreibung von Louys Elseviers Bilde in der Sammlung Schoperström. Es handelt sich um eine Landschaft: In der Mitte des Bildes eine Gruppe von buschigen Bäumen, rechts ein See, an dessen linkem Ufer auf einer Stange eine erlegte Ente sichtbar ist, um welche verschiedene Enten fliegen, andere Enten schwimmen im See. Ganz links erblickt man im Hinterhalt einen Jäger. Auch das Bild im Amalienstift zu Dessau ist analog und behandelt ein ähnliches Thema, wiederum eine Landschaft mit Entenjagd.

Eine nicht geringe Überraschung bildet ein Bild Louys Elseviers, das sich in der reichhaltigen und interessanten Sammlung des Oberregierungsrates Friedrich Glück in Budapest befindet, in welcher außer einer Reihe guter Italiener, wertvolle Altniederländer, Deutsche des 16. und Holländer des 17. Jahrhunderts vertreten sind durch Werke von Isenbrant, Orley, Marinus van Roymerswale, Pencz, van Goyen, Jacob und Salomon van Ruysdael, Aert de Gelder, Eeckhout usw. Über letzteres Bild hatten wir Gelegenheit, ausführlich zu berichten[2] (Zeitschrift für bildende Kunst, 1919), desgleichen auch über ein Jagdstück des seltenen Jan van der Vinne (Oud Holland, Jahrg. 41).

---

[1] In A. Bredius' Künstler-Inventare (V, S. 1591 und 1859) werden erwähnt: „Een lantschap van Elsevier, de beesjens van C. Saftleven" und „Een stucken van Elsevier". Es läßt sich nicht feststellen, ob diese Notizen sich auf Aernout oder Louys Elsevier beziehen.

[2] Boccacio und die niederländische Malerei. — Vgl. auch Kunstchronik. N. F. 1921. S. 489—490.

Seither ist von Ludwig v. Baldass[1] (Ars Una I) ein ungarischer Aufsatz über die Bildergalerie Glück erschienen, in welchem er sich mit den Hauptstücken derselben beschäftigt, ohne die Gemälde seltener Meister dieser Sammlung zu erwähnen. Zu dieser letzten Kategorie gehört auch das bis jetzt völlig unbekannt gebliebene Bild von Louys Elsevier, das wir hier abbilden.

Es zeigt den Künstler von einer ganz neuen Seite, als feinen Maler eines Bauerninterieurs. Im Innern einer Bauernscheune sitzt rückwärts links vor einem großen offenen Herd ein Bauer, der aus seinem Tabaksbeutel die Pfeife stopft. Rechts von ihm erblickt man auf einem Holzschemel den abgeschnittenen Kopf eines Schweines, daneben einen Kohlkopf, ein Faß, einen Besen usw., auf der Mauer dahinter ein Zwiebelkranz und darüber einen Blasebalg. Rechts vom Schweinekopf hängt das vorne zweigeteilte Schwein auf einem Holzriemen, darunter am Boden ein Beil und eine Katze, welche das heruntergetropfte Blut leckt — weiter rechts ein Kochkessel, dahinter auf einem dreifüßigen Stuhl ein irdener Krug, daneben ein Topf, hinter diesem eine Holzplanke, in welche etwas Stroh hineingesteckt ist, darüber am Holzpfeiler in einem Korb ein sitzendes Huhn. Ganz links im Vordergrunde sieht man einen Schleifstein auf einem Holzbock. Wir haben also vor uns eine Darstellung, die in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts oft vorkommt, so z. B. bei den beiden Ostade, J. W. Lansinck, Hendrick Bogaert usw.

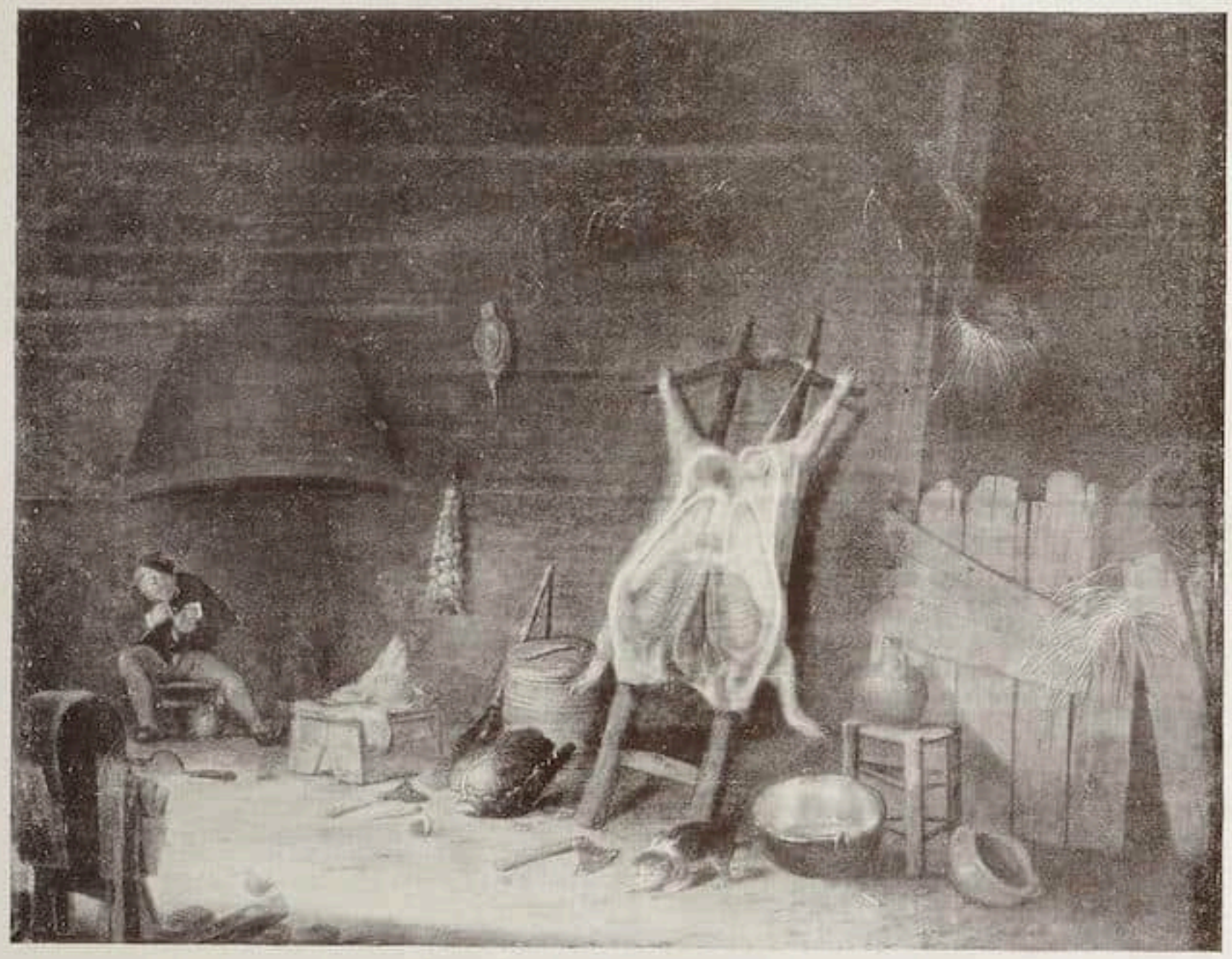
Das Bild des Louys Elsevier der Sammlung Glück ist in warmen goldbraunen Tönen gehalten mit der Ausnahme des Schweines, welches lebhafte Fleischfarbe aufweist, desgleichen auch das heruntergetropfte Blut am Boden. Es trägt rechts unten die Signatur und die Jahreszahl 1647, ist also in demselben Jahre entstanden wie die Landschaft im Amalienstift zu Dessau. Die Signaturen Elseviers sind auf seinen beiden Landschaftsbildern und auf dem Glückschen Bilde gleich, sie wirken recht eigentümlich dadurch, daß der Schlußbuchstabe seines Namens nicht mit einem kleinen, sondern aus einem großen R besteht. Das Bild der Sammlung Glück ist ausgezeichnet erhalten, auf Eichenholz gemalt und mißt 46,5 in der Höhe und 52 cm in der Breite. Über seine Provenienz ist nichts bekannt, es wurde im Budapester Kunsthandel erworben.

2. Eine Bauerngesellschaft von François Ryckhals

In Wurzbachs Niederländischen Künstlerlexikon (Bd. III, S. 641) werden eine Reihe von Werken Frans Hals dem Jüngeren zugewiesen, was nur bei einem von ihnen tatsächlich stimmt. Die Bilder in Berlin, Budapest, Finspong (Schweden), Karlsruhe, Prag (Sammlung Nostitz) gehören dem François Ryckhals an. Dies hat A. Bredius in einem ausgezeichneten Aufsatz im „Oud Holland" (XXXV, S. 1 ff.) festgestellt und zum ersten Male versucht, das Oeuvre des Künstlers zusammenzustellen. Er zählt von ihm neunzehn Gemälde und Zeichnungen auf und weist außerdem noch auf jene Werke des Künstlers hin, die in vielen holländischen Kunstinventaren von 1647—1734 erwähnt wer-

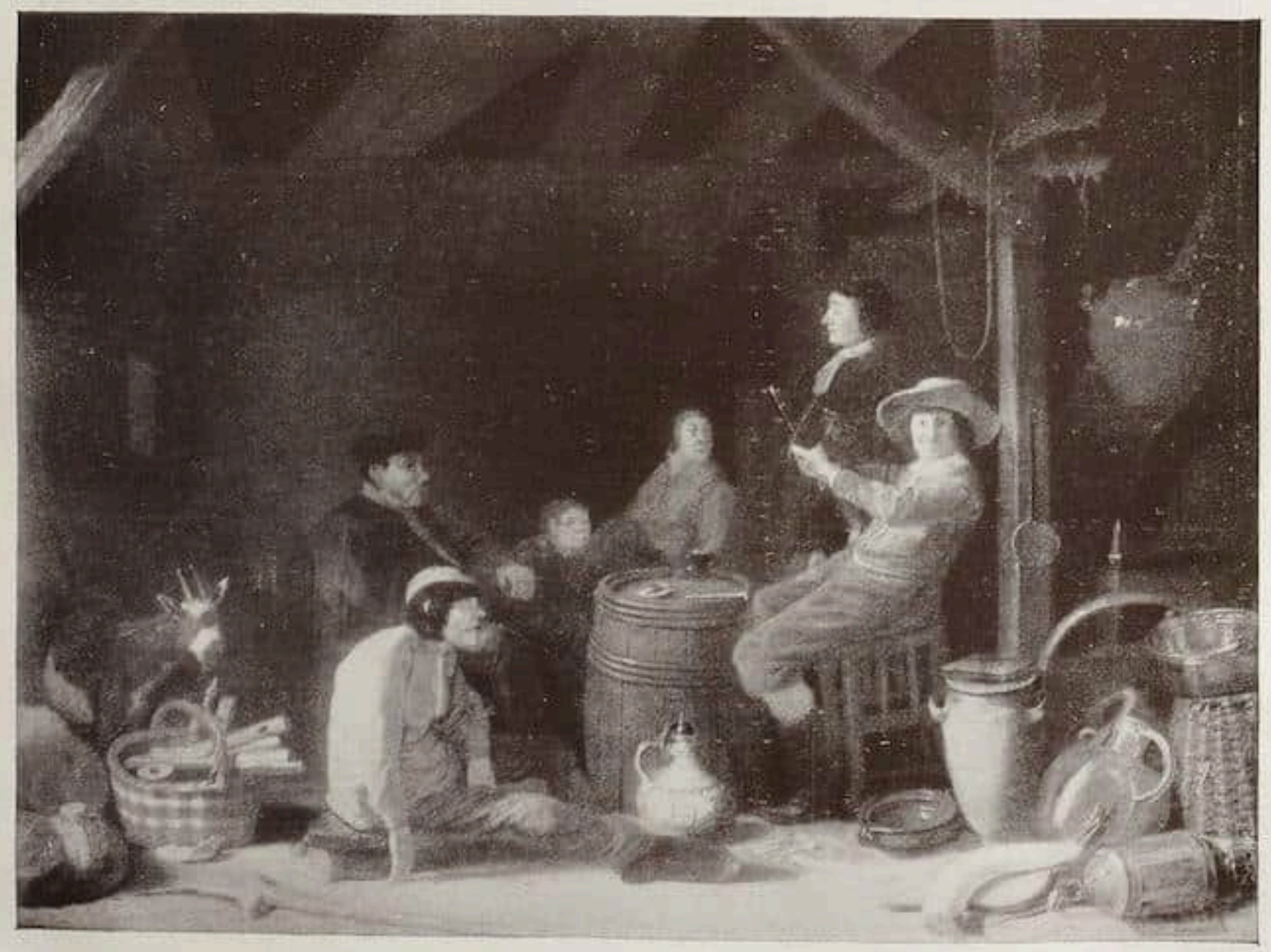
---

[1] Unter den von Baldaß besprochenen Bildern der Sammlung Glück befindet sich unter dem Namen von Giovanni Battista Moroni ein männliches Bildnis. Es ist uns gelungen, den Dargestellten in der Person des Bartolommeo Bongo festzustellen auf einem von Moroni gemalten Bilde (Metropolitan Museum, New York), welches mit dem Glückschen Bilde bis auf einige kleinere Abweichungen übereinstimmt. Das New Yorker Bild ist mit einer lateinischen Inschrift versehen, aus der hervorgeht, daß der Dargestellte Graf und Ritter Bartolommeo Bongo ist, Doktor beider Rechte, Kanonikus und Primizerius der Kathedrale von Bergamo und apostolischer Protonotarius war. Die Inschrift und die Jahreszahl 1584 sind erst nach dem Tode Moronis, der 1578 starb, hinzugefügt worden, desgleichen auch das Wappen.



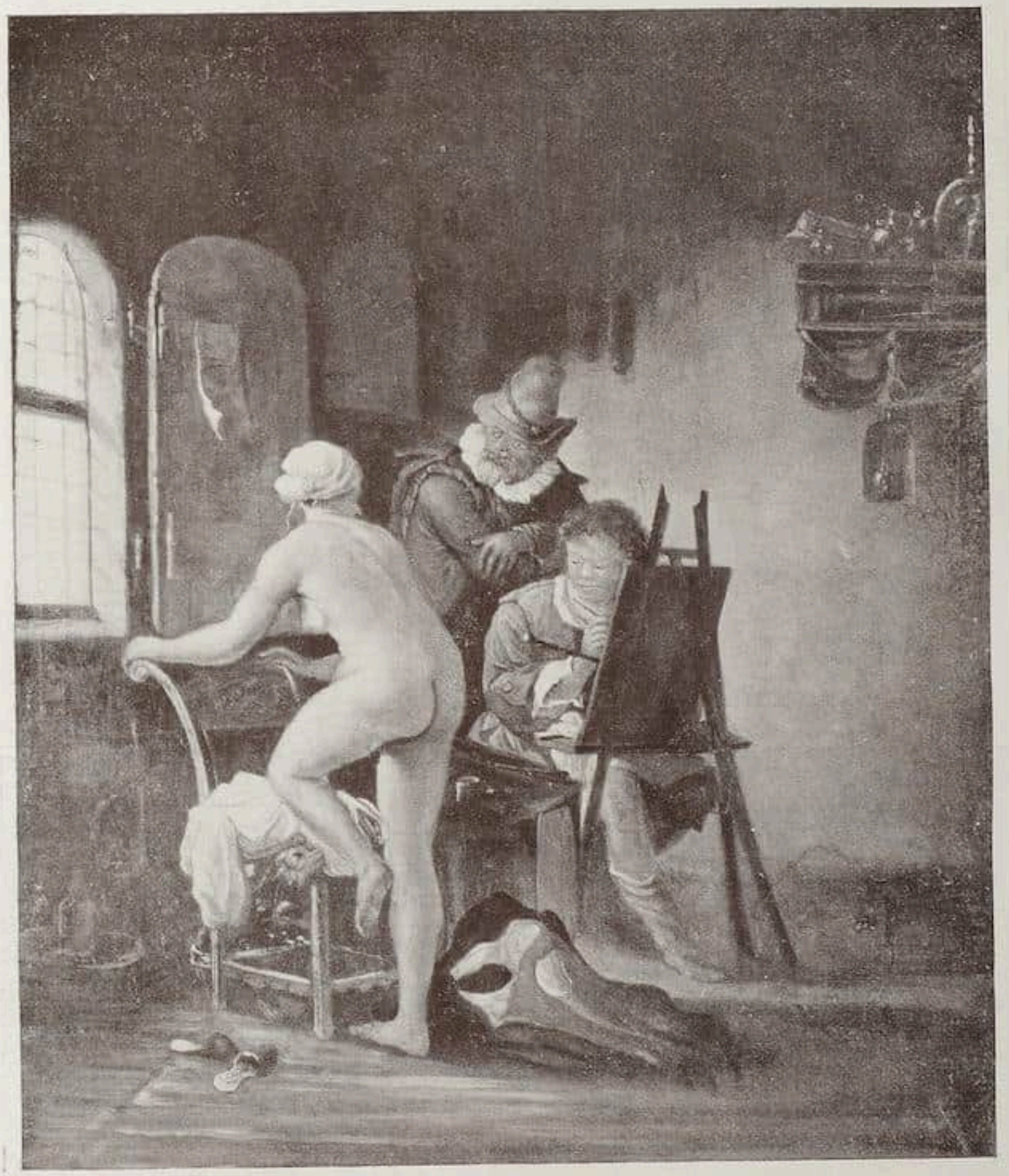
Louys Elsevier

Das geschlachtete Schwein
Budapest, Sammlung Friedr. Glück



François Ryckhals

Bauerngesellschaft
Budapest, Privatbesitz



Arnold Houbraken. Maleratelier

Budapest, Privatbesitz

den. Wurzbach kennt kein einziges Werk von Ryckhals. Bredius hat auch mit großer Sorgfalt das archivalische Material über Ryckhals gesammelt und veröffentlicht. Er stellt fest, daß die eigentliche Heimat des Künstlers Middelburg ist, woselbst er am 29. Juli 1647 begraben wurde.

Ryckhals gehört jedenfalls zu den interessanten holländischen Malern des 17. Jahrhunderts. Er malte nicht nur Stilleben von höchster Qualität, wie die Bilder in den Galerien von Berlin, Budapest und Petersburg beweisen, die früher sogar für Werke Frans Hals des Jüngeren gehalten wurden, sondern auch Landschaften mit Kühen und interessante Bilder mit Innern von Bauernhütten (Scheunenstücke), in welchen besonders das Stilleben eine wichtige Rolle spielt, wie z. B. auf dem Karlsruher Bilde von 1637. Diese letzte Kategorie von Bildern zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit einigen Werken des Harmen Saftleven, es braucht nur an seinem Bilde im Museum zu Aix en Provence (1636) erinnert zu werden. Ein Bild im Besitze des Herrn Kaszab in Wien, gemalt 1641, welches zur Zeit als Leihgabe im Museum der bildenden Künste in Budapest ausgestellt ist und eine willkommene Ergänzung des prächtigen Stillebens des Künstlers bildet, zeigt viel Verwandtes mit einem nicht signierten Bilde der Dresdener Galerie „Inneres einer Bauernhütte", das — ob mit Recht — dem Cornelis Saftleven zugewiesen wird. Jedenfalls bestehen starke Zusammenhänge zwischen François Ryckhals und den beiden Saftleven, die man zu den Rotterdamer Malern zählt. Sie waren Zeitgenossen. Harmen Saftleven († 1685) und sein älterer Bruder Cornelis († 1681) überlebten um viele Jahre François Ryckhals, der bereits 1647 starb.

Die Liste der Werke des François Ryckhals können wir mit einem bis jetzt in der einschlägigen Literatur nicht erwähnten Stück bereichern, das anläßlich der 30. Versteigerung im Ernst-Museum zu Budapest (November 1925) zum Vorschein kam und sich in der Sammlung des Bildhauers Ludwig Pick (Budapest) befindet, der das Bild in Belgien erwarb, wo es für eine Arbeit von Frans Hals des Jüngeren gehalten wurde. Es handelt sich diesmal um ein Bild, in welchem der figürliche Teil eine ebenso große Rolle spielt, wie das Stilleben. Wir lernen hier Ryckhals am besten als Figurenmaler kennen. In einer Bauernscheune ist um ein hölzernes Faß eine Gesellschaft von sechs Bauern gruppiert. Auf dem Fasse selbst sieht man zwei weiße Pfeifen, Tabak und ein kleines Gefäß mit brennender Kohle, vor dem Faß am Boden einen großen weißen Weinkrug mit Deckel. Diese Mittelpartie des Bildes wird durch zwei große Stilleben ergänzt, die in der rechten und linken vorderen Ecke angebracht sind und links durch eine braunweiße Ziege etwas belebt wird. Die Stilleben selbst bestehen aus allerlei Geräten, die zu dem Bestande des Hauses und des Stalles gehören. Besonders sticht ein Ochsenhorn durch seine hellgrauen Farben hervor. Sonst ist das Bild in braunen Tönen gehalten — eine Ausnahme machen das olivenfarbige Wams und der Schlapphut des sitzenden Mannes mit dem Weinglas in der Hand, der die Hauptfigur der Gruppe bildet, ferner die in leuchtender gelber Farbe gehaltenen Metallgefäße.

Das Monogramm des Ryckhals' ist vollkommen verschieden von dem des Frans Hals des Jüngeren. Es ist äußerst kompliziert. Diese verwickelte Form findet sich auch auf dem Bilde, das wir hier reproduzieren. Der linke Teil des Monogrammes ist etwas verrieben, wogegen der zweite Teil mit dem charakteristischen großen, miteinander verschlungenen H. A. L.-Buchstaben, hinter welchem ein kleines s steht, gut erhalten ist. Das Gemälde ist auf Eichenholz gemalt und mißt in der Höhe 43.5, in der Breite 58 cm.

3. Ein Maleratelier von Arnold Houbraken

Der Katalog des Rijksmuseums zu Amsterdam (1920) nennt unter Nr. 1259 ein „Maleratelier" von Arnold Houbraken (1660—1719) und fügt hinzu, es sei „wahrscheinlich eine (etwas veränderte) Kopie nach dem Stiche von Nicolaes Verkolje". Es ist, trotz der Signatur, eine recht schwache, unfeine Arbeit. Die Schwächen zeigen sich besonders in dem weiblichen Akte, in der Draperie des auf dem Stuhle liegenden weißen Linnens und in dem Gesichte des zuschauenden Mannes.

Baron L. Tornyay erwarb auf der 30. Kunstauktion des Ernst-Museums in Budapest (November 1925) ein Gemälde (Nr. 277), das in bezug auf Komposition fast ganz mit der des Amsterdamer Bildes übereinstimmt, von dem es aber bei genauer Betrachtung nicht unerheblich abweicht. Auf beiden Bildern ein nacktes weibliches Modell, das in Gegenwart eines männlichen Zuschauers in der Nähe des Atelierfensters gemalt wird. Während auf dem Amsterdamer Bilde der Kopf des Modells ein volles Rechtsprofil zeigt und das Haar mit einer Perlenschnur geschmückt ist, ist der Kopf auf dem Budapester Bilde mehr gesenkt und das Haar mit einem Tuch zugebunden. Der Blick des Malers ist auf dem Amsterdamer Bilde auf die Holztafel, auf der er das Modell verewigt, gerichtet, auf dem Budapester Bilde dagegen schaut er sein Modell an. Auch zeigt sich in der rechten Fußstellung des Malers eine Abweichung, indem sein Fuß auf dem Amsterdamer Bilde mehr ausgestreckt ist, sodann erscheint auf dem Budapester Bilde das gelockte Haar des Malers geteilt, der Bart des zuschauenden Mannes weist eine ungeteilte Form auf. Viel größere Abweichungen zeigen sich aber in der Art und Weise, wie der Künstler das Atelier selbst gestaltet hat. Eng mutet uns das Atelier auf dem Amsterdamer Bilde an, indem die Staffelei ganz bis an den rechten Höhenrand des Bildes gerückt ist, während auf dem Budapester Bilde der Künstler den ganzen Atelierraum zur Geltung bringt. Das Wandbrettchen auf dem Amsterdamer Bilde ist dicht oberhalb der Staffelei, auf dem Budapester erscheint es mehr rechts davon. Die Gegenstände auf dem Wandbrettchen weichen voneinander ab. Dies gilt auch von den Malutensilien auf den Maltischen. Eine weitere Abweichung zeigt sich auch in der Gliederung des Fensters, indem auf dem Amsterdamer Bilde das untere Fenster eine Vierteilung, auf dem Budapester dagegen eine Fünfteilung aufweist.

Ohne Zweifel haben wir in dem Budapester Bilde ein Originalwerk Houbrakens. Es ist ein sorgfältig gemaltes Bildchen. Houbraken, der niederländische Vasari, von dem wir nur wenige Arbeiten kennen, dokumentiert sich in diesem Werke als ein geübter Maler, als feinempfindender Künstler, der das beliebte Malerateliérthema geschickt behandelt hat. Die hier gegebene Reproduktion des Budapester Bildes, verglichen mit der Bruckmannschen Photographie nach dem Amsterdamer Bilde, zeigt den Unterschied deutlich.

Beide Bilder sind auf Eichenholz gemalt, weichen aber etwas in den Maßen voneinander ab. Das Amsterdamer Bild mißt 28,5×19, das Budapester 31×24 cm. Hofstede de Groot erwähnt im „Oud Holland" (1899, S. 168), daß am 27. Mai 1889 anläßlich der Versteigerung der J. E. Sowerby-Sammlung durch Christie in London ein Bild (Nr. 128) als Werk des Mieris verkauft[1] wurde, welches er für das verschollene Originalwerk des Houbraken hält, nach welchem Nikolaes Verkolje verfertigt habe. Der Christiesche Katalog gibt, leider, die Maße des versteigerten Bildes nicht an, es kann aber mit ziemlicher Sicher-

[1] Das Bild erwarb der Londoner Kunsthändler Ernst Renton, sodann gelangte es in holländischen, später in dänischen Privatbesitz.

heit angenommen werden, daß das Budapester Bild mit dem Londoner identisch ist.

Vergleichen wir den Stich Verkoljes mit dem Budapester Bilde, so läßt sich konstatieren, daß der Stich nicht nach dem Amsterdamer, sondern nach dem Budapester Bilde gemalt wurde. Der Stich zeigt das weibliche Modell mit dem Kopftuch welches auf dem Amsterdamer Bilde[1] durch eine Perlenschnur ersetzt ist, ferner läßt sich feststellen, daß die Teilung des unteren Fensters sowohl auf dem Budapester Bilde als auch auf dem Stiche dieselbe ist.

Houbraken war Zeitgenosse von Verkolje und beide wohnten in Amsterdam, wohin ersterer 1709 von Dordrecht übergesiedelt war. Ein Bild, wie das „Maleratelier", eignete sich besonders für die Schabkunstmanier und Verkolje hat es genau wiedergegeben. Verkolje, welcher in seinen graphischen Arbeiten sich besonders auszeichnete, hat übrigens noch drei andere Werke Houbrakens in Schabkunstblättern verewigt: die Bildnisse des Malers und Kunstfreundes Jacob Moelart und des Schulmannes Franciscus van Schic, beide von Dordrecht gebürtig. Sodann verfertigte er ein Blatt nach Houbrakens „Mann mit hohem Hute, der einem Mädchen eine freie Zeichnung zeigt".

Fortsetzung folgt

[1] Den Vergleich der Bruckmannschen Photographie nach dem Amsterdamer Bilde mit dem Stiche von Verkolje verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Reichel von der Albertina in Wien.

Julius Heinrich Bissier

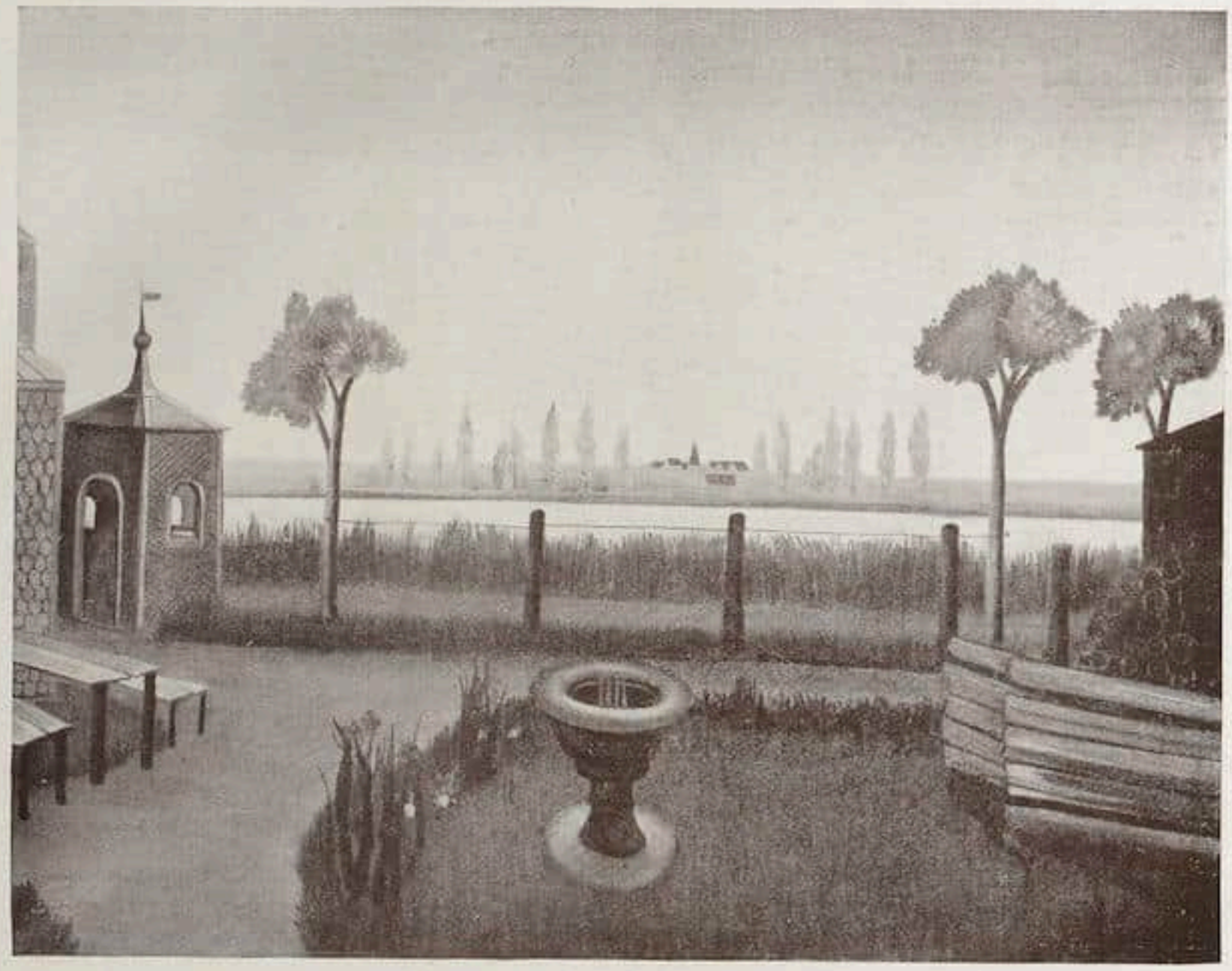
Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von HERMANN FAULER

DAS Wesentliche des Kunstwerks läßt sich nicht in Worten ausdrücken. Es wird von uns anerkannt, abgelehnt, in Gedankenzusammenhänge eingestellt oder im System der Ästhetik umschrieben. Aber auch im Einzelfall läßt es sich niemals beschreiben, unzweideutig nachweisen, versagt sich der logischen Allgemeingültigkeit, bleibt ästhetisch irrationaler Wert. — Was hätte es für einen Sinn, Tafelbilder zu malen, wenn ihr wesentlicher Gehalt sich sprachlich fassen ließe? Alles Schreiben über Kunst wird bestenfalls Umdichtung, unzulängliche Transkription mit anderen Kunstmitteln oder Auseinandersetzung über Lebenspersönliches, Technik, Form. Betrachtungen über bildende Kunst bringen in Gefahr, das spezifisch Künstlerische zugunsten des Äußeren, Zeitlichen außer acht zu lassen, das Inhaltliche oder Formale mit dem an sich Urphänomenalen zu verwechseln. Selbst die Kunstwissenschaft kommt mit ihren Hebeln und Schrauben nicht zu den Müttern hinab, wie andererseits der Geschmack der Menge nie über die Skala vom farbigen Postkartenkitsch bis zur sentimentalen Lebensbejahung sich ideal gebärdender Gravürensinnlichkeit hinaus oder zu einer inneren Stellungnahme gegen das Vielzuviele jährlicher Kunstausstellungen. — Der Interpret eines Künstlers wird also gut tun, sich mit Hinweisen zu bescheiden, die den Betrachter dann selbst zum Kunstwerk führen mögen, wenn er es nicht vorzieht, sein Urteil durch Modesuggestionen getrübt zu sehen, die verfliegen, sobald die Zeiten sie nicht automatisch erneuern.

Die Kunst Julius Heinrich Bissiers, des nunmehr Zweiunddreißigjährigen, dessen frühe Hauptwerke heute zumeist in süddeutschem Privatbesitz sind (einzelne Werke finden sich in den Sammlungen von Düsseldorf, Stuttgart, Karlsruhe und Zürich), brach krisenhaft gegen Kriegsende aus Visionen hervor. Die Eindrücke, welche diese Eruptionen vermitteln, sind so stark, daß selbst das an ihnen technisch nicht Ausgeglichene vor dem Erlebnis dieser Bilder in den Hintergrund tritt. Über diesen ersten Arbeiten liegt eine düstere Romantik, die doch wiederum mehr als Romantik bedeutet, eine geistige Stimmung, die sich schwer klassifizieren läßt, ein Ahnen ungeheuerer Katastrophen, etwas vom Gehaben eines Seghers und dem in sich Versunkensein alter chinesischer Meister. Aus Nebel und Masse formt sich hier eine Welt jenseits mittelalterlicher Gebundenheit und die geheimnisvolle Hand des Dunkeln, Unbekannten weist zwischen Lasuren auf das ungreifbar-greifbar Mystische. Zwei leuchtende Bilder „Urfrühe“ und „Hieronymus“ sind vor allem dessen Zeuge. Alles ist Mittel zum Ausdruck, auch die Farbe kein Element an sich. Man muß sich in diese Bilder versenken, um sie voll zu würdigen, muß einmal alles abstreifen, was einem an Überkommenem geläufig ist, dann wird man ihres Zaubers teilhaftig, der ein Zauber im eigentlichsten Sinn des Wortes ist.

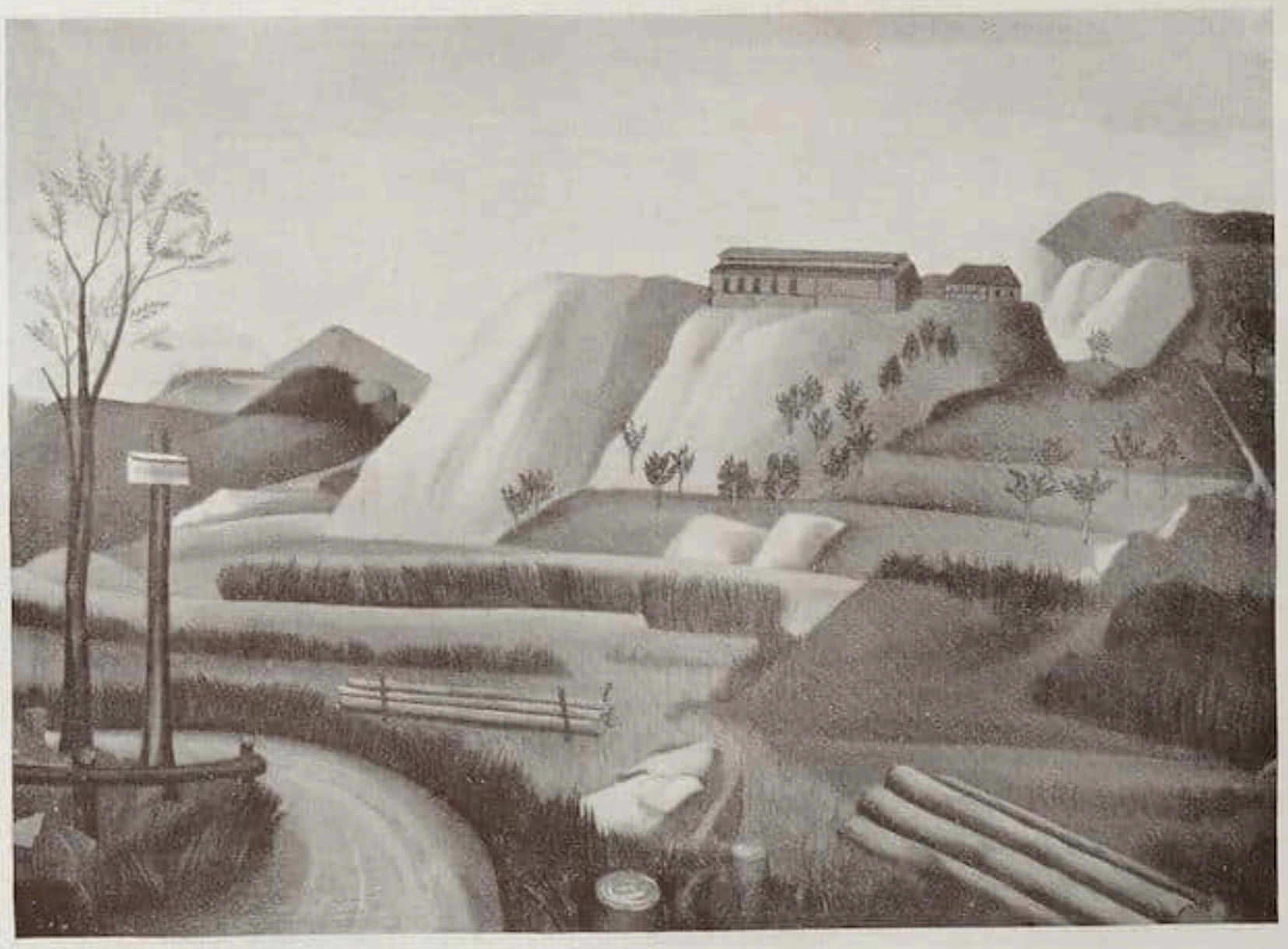
Von hier aus ging der Weg Bissiers über Varianten und Ausgestaltungen erster geformter Erlebnisse in mühevollem Ringen um technische Probleme und den sich ankündigenden Geist veränderter, neuer Zeiten zur Wirklichkeit zurück, um in gefestigterer Art von ihr auszugehen. War die Fülle ersten Schaffens für den Künstler selbst nur ein gleichsam nacktes Gerüst drängender Visionen, so findet er nun umgekehrt die Vision in der vollen Realität, das Irrationale im Gegenständlichen, die Wirklichkeit wird zum Traum und nicht mehr der Traum zum Bild. Ein Gemälde wie „Schwarzwaldsäge“ hält das Ver-



Julius Heinrich Bissier — Oberrheinische Flußlandschaft

Julius Heinrich Bissier — Altwasser am Sponeck

Julius Heinrich Bissier — Der Holzdieb



Julius Heinrich Bissier — Kappeler Bergwerk

Julius Heinrich Bissier
Hieronymus

Coubine. Die Näherin — Galerie Barbazanges

Bonnard — Galerie Bernheim Jeune

Zu dem Beitrag: Adolphe Basler, Pariser Chronik

geistigte dieser Stimmung fest, gibt das fast Mongolische, Trostlose dieser Landschaft und damit gleichzeitig eine neue, berechtigte Anschauung jenseits der Tradition. Daneben gelangt das Werktätige zum äußersten, herbsten Ausdruck, die Not der Zeit und ihre stille Hoffnung auf ein Erstarken des volksmäßig Einfachen. Irgendwo — dies ist bei den neuesten Bildern Entwicklung und Wandlung — beginnt sozusagen die Religion auf der Straße, im Alltag, fällt nicht mehr vom Himmel, strebt auch nicht zu ihm auf, sondern schwebt, bildhaft Anschauung geworden, zwischeninne. Zur Synthese alter und neuer Gebarung wird „Der Holzdieb", während mehr ruhend Freudiges in „Altwasser am Sponeck" ausklingt oder schwermütig Drückendes die „Oberrheinische Flußlandschaft" beherrscht. Im „Kappeler Bergwerk" endlich drängt das Erlebnis zu monumentaler Formgebung und Komposition, die zunächst hart empfunden wird; indessen ist die Wirkung groß, ungewöhnlich und von gesunder Frische.

Was wird nun folgen? Naturen wie Bissier sind keiner Modeströmung unterworfen, sie wirken sich aus, werden in sich fest auf Heimatboden, welcher noch immer erstarkende Wurzeln mit ursprünglichen Kräften nährte.

Max Unold

Pariser Chronik

Von ADOLPHE BASLER
Mit 6 Abbildungen auf 3 Tafeln

Salon d'Automne (Matisse, Bonnard, Friesz) / Ausstellung Matisse (Galerie Quatre Chemins / Ausstellung Bonnard (Bernheim jeune) / „Propos d'artistes" von Florent Fels / Ausstellung Paul Klee (Galerie Vavin-Raspail) / Die Surrealisten (Galerie Pierre) / Picasso und Braque und das Missverständnis für das Staffeleibild / Henri Rousseau (Maison du Blanc) und Herr Uhde / Salon d'Automne in Lyon / Coubine-Ausstellung (Galerie Barbazanges) / Die Kunst von Heute (Galerie de la Ville l'Evéque) / Das Porträt in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Maison Watteau) / Ausstellung Vlaminck (Bernheim jeune)

NICHT so bewegt wie die vorhergehende verlief bisher die letzte künstlerische Saison. Der Salon d'Automne hat uns nichts Neues offenbart; weder über die als Meister bereits anerkannten Maler, deren Werke wir zu wiederholten Malen gewürdigt haben, noch über die Entwicklung der jungen Talente in Frankreich und in Europa, die in großer Zahl an dieser Stelle zu Wort kommen. Die beiden „Intérieurs" von Matisse, die beiden Akte von Friesz, der große langgestreckte von Bonnard gemalte Akt waren die Attraktionen dieses Salons. Die Bilder von Matisse wirken immer durch ihre Jugendfrische. Man bewundert immer wieder sein Talent, eine Fläche zu organisieren — den Raum darin zu gestalten, ebenso raffiniert wie präzis in der Ausdrucksform, ebenso zauberhaft durch den Reichtum seiner Farbe wie durch das magische Licht, in das er seine Bilder hüllt.

Wir bewundern, wie andere kostbare Schöpfungen, die von eigenem inneren künstlerischen Leben beseelt sind, die Spielarten dieses immer gleichen Types, welchen uns dieser niemals versagende Schöpfer in zahllosen Varianten mit Suggestionskraft eingeprägt hat — Varianten, die sich innerhalb und unter sich nur durch kaum merkliche Nuancen unterscheiden.

Atmet die Kunst von Matisse die Atmosphäre von Luxus und Raffinement, so entzückt die Bonnards durch ihren Reichtum. Massiver als jene ist Bonnards Malerei weniger amorph. Fehlt ihr der feine Witz, ist sie dafür reicher an Varietät; doch entbehrt sie dafür jener ausgeglichenen Qualität. Aber gelingt ihm einmal ein Stück, dann ist es ein Meisterwerk an Natürlichkeit und feiner Intimität. Was für diese zwei Künstler zu befürchten ist: daß durch die Enge einer Epoche auch ihrer Kunst enge Grenzen gezogen sind.

Erst neulich fand ich dieses mein Urteil bestätigt, als ich von Matisse eine Austellung von Zeichnungen und Bildern neuesten Datums in der Galerie des Quatre Chemins und eine der letztgenannten Bilder Bonnards bei Bernheim jeune sah. Die absolut beabsichtigte Vollkommenheit der letzten Zeichnungen von Matisse grenzt hart ans Akademische und wäre nicht die hinreichend präzise Empfindsamkeit dieses Künstlers da, würden uns diese letzten Zeichnungen und Malereien durch ihre monotone Eingebung fast ermüden: Der Bildtyp wiederholt sich gleichfalls bei Bonnard — immerhin hat jede seiner Schöpfungen mehr Eigennote als bei Matisse. Aber auch hier wie bei Matisse bleibt alles nur geistvolle Organisation der Fläche, die er voll Witz und mit Delikatesse in Formen und Farben handhabt, um schließlich immer zu verblüffenden Endresultaten zu gelangen.

Höher hinauf ragen die Aspirationen eines Friesz. Mehr an Derain gemahnend, konzipiert er das Bild als Bild und nicht als ein Spiel geistreicher Nuancen, die uns bei Matisse und Bonnard entzückten, deren Kunst bei all ihrer reichen Erfindung doch der wirklichen Größe entbehrt.

Diese zwei Akte von Friesz im Salon d'Automne können wohl als der beste Beleg für die bei der heutigen jungen Malergeneration vorherrschenden Tendenz gelten, eine tiefgehende Kunst zu schaffen — nicht dekorativ zu sein, sondern direkt und objektiv zu sein wie alle große Malerei, um von aller künstlerischer Mache nur durch innere suggestive Kraft zu wirken.

In diesem Salon hat man auch um ein Bild von Kisling großes Tamtam geschlagen und der junge sicher phantasievolle Kritiker Florent Fels hat es sogar mit dem Bildnis der Madame Rivière von Ingres verglichen. Der Konservator eines deutschen Museums, offenbar recht leichtgläubig und mit braver Aufmerksamkeit Pariser Kunstberichte verfolgend, hat sich ebenfalls den Ausruf gestattet: „Das kommt von Ingres."

„Nun ja," erwiderte ich ihm, „das kommt schließlich und endlich doch eher von Meissonier oder von Munkáczy. Nicht daß ich das Talent Kislings in Abrede stellen möchte, habe ich doch seinerzeit als erster darauf hingewiesen, aber wie kann man vor einer so ärmlichen Zeichnung Ingres' auch nur erwähnen." Die eine herabhängende

Hand auf seinem Frauenporträt bezeugt es hinreichend. Kisling hat Leben in sich und sein Bestreben ist immer, gute Malerei zu liefern. Er ist sogar ein sehr gewandter Kolorist mit einem sicheren Gefühl für Valeurs, der gelegentlich auch mit Geschick starker Akzente fähig ist. Was ihm abgeht, ist Rasse und Noblesse — Qualitäten, die wir besonders an Modigliani bewundern, von dem die Galerie Bing eine Retrospektive veranstaltet hat. Eine Mischung von Süssigkeit und Fremdheit und auch ein ganz krankhafter Reiz entströmen all diesen Bildern, für die er sich ein festes Schema erfand. — Das ist der unmittelbare Eindruck der Kunst dieses armen Modigliani, der so früh sterben mußte. Beherrscht von ganz architektoralen Stilisierungen, die den Fetischen von Gabon und vom Kongo eigentümlich sind — von Übertreibungen, die die Figurinen und Masken der Elfenbeinküste in ihrer eleganten Vereinfachung kennzeichnen, kehrt sich Modigliani einem Formentyp zu, den lang hingestreckte Linien, geschmackvoll übertriebene Proportionen tragen und deren Details deutliche Spuren seiner Verehrung der Negerplastik verraten. Das Oval des Gesichtes — die uniforme fast geometrische Nase geben seinen Porträts einen äußerst pikanten Reiz. Ein vollendeter Zeichner, und mehr Zeichner als Maler, betont Modigliani gern seinen zarten Kontur und er belebt die Monotonie seiner gar zu symmetrischen Formen durch äußerst raffinierte Deformation. Modiglianis Talent war zunächst ästhetisierende Bildnerei. Empfindsam, feinnervig und besonders distinguiert war seine rassige Natur mehr noch für die Skulptur bestimmt, die er auch mit Leidenschaft betrieb, bevor ihn die Malerei ganz gefangen nahm. In Ermangelung der großen malerischen Begabung wußte er sich in seinen Gemälden mit dem einschmeichelnden und fast perversen Ästhetizismus eines glücklich verwandten Spiels von Kontrasten zu behelfen, um ihnen jene Bedeutung und einen angenehm warmen Bildton zu geben, daß sie zu dem Verführerischsten zählen, was moderne Malerei hervorgebracht hat.

Nochmals möchte ich von dem sympathischen Kritiker Florent Fels sprechen, der in einem besonders amüsanten Buch (Propos d'artistes) Aussprüche einiger hervorragender Künstler vereinigt hat. Wohl die interessantesten darunter sind die von Picasso, Rouault, Segonzac und Derain. Sie illustrieren am deutlichsten den Ideengang eines jeden von ihnen. Picasso sagt unter anderem: „... Man spricht von Naturalismus im Gegensatz zur modernen Malerei? Hat man jemals ein natürliches Kunstwerk gesehen? Natur und Kunst, zwei so gegensätzliche Begriffe, können nicht in einer Reihe gewertet werden. Die Kunst ermöglicht uns, die Empfindung dessen zum Ausdruck zu bringen, was die Natur nicht unter einer absoluten Form erscheinen läßt. Von den Primitiven angefangen, deren Werke derart der Natur fernstehen, bis zu Künstlern wie David, Ingres und selbst Bouguereau, alle dachten daran (indem sie Natur darstellten), daß Kunst immer Kunst und nicht Natur sei. Und vom Standpunkte der ‚Kunst' aus gibt es weder konkrete noch abstrakte Formen, sondern nur mehr oder weniger konventionelle Tricks. Diese Lügen sind unentbehrlich für die Verwirklichung unseres Gedankens — sie allein gestatten uns einen ästhetischen Genuß für das Leben zu schaffen."

Stellen wir dieser sophistischen Auffassung der Kunst die gesunden Worte Segonzacs entgegen, dann haben wir die beiden Pole der modernen Malerei:

„Man wollte sich alles zu eigen machen: falsche Negerkunst, ethnographisches Museum, Wachsfigurenkabinett: Dupuytren, griechische Kunst nach dem Geschmack des Tages, Ästhetik des Luftschiffmotors, alles in Gips, Abfälle der Kunst für Ingenieure der Kunst. Dieser ganze Schwindel — und alle diese Deformationen — totes Zeug. Und das alles beruft sich auf reinste und urwüchsigste Kunst — von der ägyptischen bis zum ‚douanier' Rousseau."

„Die französische Kunst! Man machte einen Exportartikel daraus. Aber heute macht man nur noch Ersatz."

„Heutzutage, in der Zeit der Aufzüge und des Luftschiffes, kann man nicht mehr nach der Natur malen, beteuerte ein Bekehrter." — „Sieht man von uns aus, Delacroix oder Corot in ihrer Malerei der größten Errungenschaft ihrer Epoche, der Lokomotive, irgendwie Rechnung tragen?..."

„Ich habe das Gefühl, daß man in Frankreich wieder beginnt, natürlich zu sein. Der Ästhetizismus ist der Tod der Kunst. Mit all den Theorien dieser letzten Jahre nähern wir uns mehr der Mentalität der Legendenmalerei, den Präraphaeliten und ähnlichem, als den Epochen reiner Kunst wie der griechisch-archaischen, dem 17. Jahrhundert in Frankreich, dem 19. Jahrhundert der Corot, Cézanne und Rousseau, auf die sich zu berufen die Ästheten auch noch den Mut finden."

Meine Vorliebe für die Kunst von Rouault, Bonnard, Derain, Matisse, Friesz, Segonzac, Utrillo, für eine Kunst also, die die Wahrheit verkündend sich den ästhetisierenden Lügen entgegenstellt, die ebenso falsch sind als der Akademismus, konnte mich nicht daran hindern, die Ausstellung Paul Klees in der kleinen Galerie Raspail-Vavin

zu schätzen. Keinesfalls bin ich irgendwie chokiert von einer Kunst, die sich metaphysisch gibt. Die Metaphysik schreckt mich nicht, denn alles, was sublim ist, alles, was uns faßt, den menschlichen Geist in seinen Ausstrahlungen berührt, gehört in die Reihe der Metaphysik. Klees Kunst ist durchaus erhaben und von suggestivem Reiz. Ich hege keinerlei Abneigung gegen Abstraktionen in den bildenden Künsten, weiß ich doch von ihrem jahrtausendalten Bestehen bei allen schöpferischen Kulturen, aber ich erkenne ihre Berechtigung nur in bestimmtem Material an. Und gerade die Verwirrung innerhalb der Wahl des Materials ist eine nicht zu leugnende Erscheinung in der heutigen Malerei. Heißt es etwa das große Talent Picassos oder Braques unfehlbaren Geschmack in Abrede stellen, wenn ich behaupte, daß ihre Bilder keine Bilder von Malern sind, und daß ihre Schöpfungen, sei es in kostbaren Lackarbeiten, sei es wie die von Brague in Tapisserien von Beauvais z. B. ihren richtigen Ausdruck fänden. Ihre Kompositionen entbehren der logischen Existenz, wenn sie in Bildrahmen gezwungen werden. Damit sei keineswegs die Erhabenheit dieser Schöpfungen geleugnet, wenn man diese in andere kostbare Gebiete verweist, die andere Ausdrucksmittel haben als die Malerei. Ich weiß, daß der Philosoph Benedetto Croce das Bestehen einer logischen Forderung des Ausdrucksmaterials, die Trennung der Gattungen in der Kunst leugnet: Aber seine Ästhetik ist Angelegenheit eines Philosophen und nicht eines Kunsthistorikers von Fach. Und ich wiederhole nochmals, daß Braques Bilder ebenso der Logik und des inneren Maßes, das ein Staffeleibild erfordert, entbehren — wie die seines Schülers André Masson — eines jungen Adepten im Surréalismus. Dieser ist geborener Keramiker — wie Braque der geeignetste Gobelinmann unserer Zeit wäre —, den die staatlichen Werkstätten von Beauvais oder Aubusson längst zur Leitung und Reorganisation einer Kunstindustrie hätten berufen wollen, die nach Neubelebung und Verjüngung verlangt.

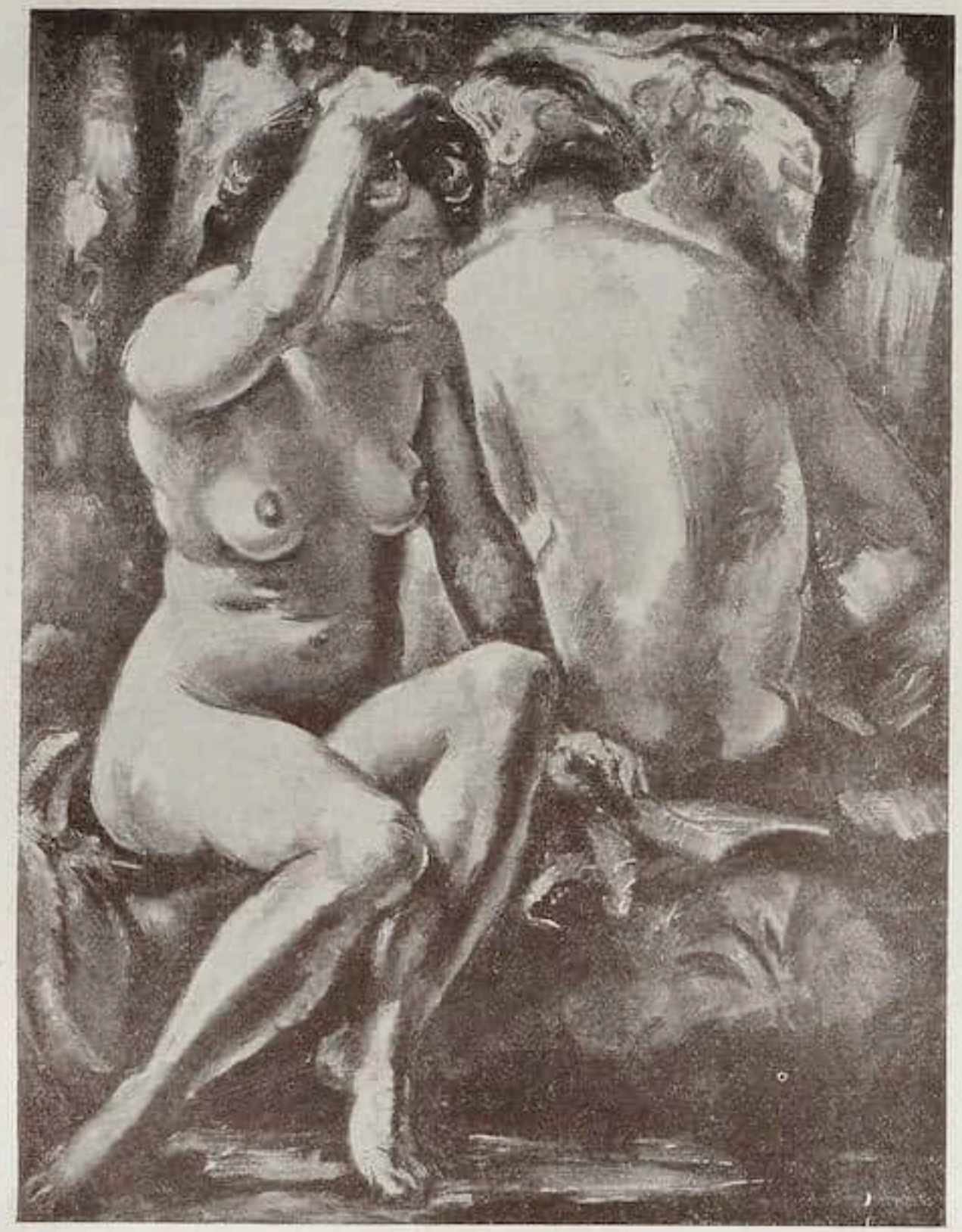
Die Surrealisten, die ich schon in meiner vorhergehenden Chronik erwähnt hatte, haben in der Galerie Pierre mit ihrer Ausstellung viel Lärm geschlagen. Sie haben Klee, Masson und Miro adoptiert und versuchen jetzt mit ihrer nihilistisch-psychischen Ästhetik den Angriff der Kubisten und ihrer Nachtreter in der Kunst noch weiter vorzutragen. Wahrhaftig — viel Lärm um nichts! Dieses ganze Aufgebot an Metaphysik, Psychoanalyse, Psychismus dient nur dazu, um das allereinfachste zu erklären: die ehrgeizigen Absichten einiger mit Phantasie und Erfindungswitz begabter Dekorateure.

Diese Ausstellung der Surrealisten geschah mit Hinzuziehung von Picasso, den die jungen Leute dieser Gruppe als den Vorgänger einer Ästhetik betrachten, die sich revolutionär gibt und im Grunde doch nur qualvoll erstandener Witz dieser Jünglinge ist, die ein künstliches Paradies in Rimbaud und Lautreamont entdeckt zu haben glauben, jenen Dichtern, welche schon die Symbolisten vor ca. 30 Jahren für sich in Anspruch nahmen, um sie als Vorläufer einer Neoromantik zu preisen, die für immer erloschen, doch von Zeit zu Zeit aufflackert, um den Bourgeois und sein blasiertes Söhnchen, das nach Mysterien verlangt, von neuem zu erwärmen. Der Bourgeois vor 30 Jahren verabscheute Mallarmé, besudelte Cézanne durch Stillschweigen oder Verachtung. Heute bewundert er die „reine Dichtung", die ihm Paul Valéry verzapft, der unklare Schüler Mallarmés, oder er gerät in Ekstase vor den gemalten Mysterien, die ihm Picasso liefert. Sollte ich da nicht erwähnen, was mir ein Spitzenhändler in der Ausstellung der Surrealisten sagte: „Ich mache mir nichts aus Malerei, aber die Surrealisten gefallen mir und ich bewundere Picasso." — „Weil ich ihn nicht verstehe," ergänzte der Spitzenhändler auf meine erstaunte Frage. Dabei fällt mir ein Ausspruch Derains über Picasso ein[1]: „Picasso a toujours inventé les moyens pour ne pas faire de la peinture." Und ich möchte diese witzige Auslegung der offiziellen Definition meines Freundes Maurice Raynal entgegenhalten: „Picasso und die Kubisten, wie Braque und Gris, haben nie Malerei getrieben — aber sie haben sich der Malerei als Mittel bedient, um Wertvolles zu gestalten. Ihre Kunst ist eine dekadente — und sie wirkt eben durch diesen Reiz der Dekadenze."

Jede weitere Erklärung des Surrealismus, als dem Produkt des Kubismus, wäre überflüssig.

Mit Vergnügen sahen wir wieder eine Ausstellung des douanier Rousseau. Im Warenhause „La Maison du Blanc", als würden alle bestehenden Kunstgalerien hier nicht den Anforderungen entsprechen, um alles das zu vulgarisieren, was doch rar bleiben sollte. Rousseaus Bilder bewahren unvergänglichen Reiz und altern ganz wundervoll wie die Bilder der alten Meister. Welche Genugtuung übrigens für alle Verehrer des Künstlers, eines seiner Werke dank einer Schenkung des Schneiders Doucet in die Ewigkeit des Louvre eingehen zu sehen! Wir kannten und liebten den

[1] Picasso hat immer die Möglichkeiten erfunden, um die Malerei zu umgehen.

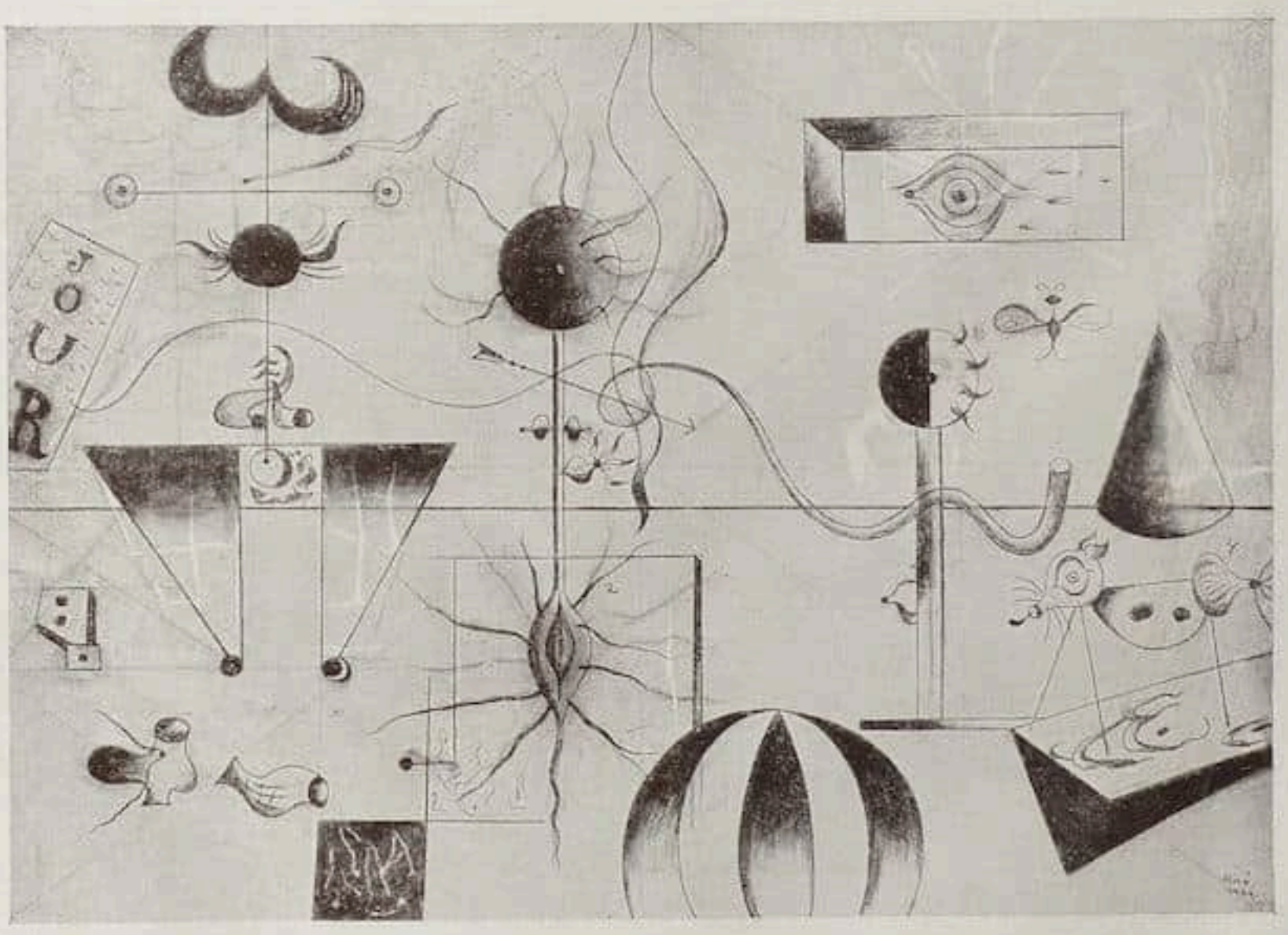


Othon Friesz. Akt. 1925 — Salon d'Automne

Modigliani. Porträt — Galerie Bing et Cie.

G. Kars

Salon d'Automne. Lyon 1925



Miro

Surrealisten-Ausstellung, Galerie Pierre

braven Zolleinnehmer, bevor noch Herr Uhde seinen Bildern gebührenden Marktwert verlieh. Nur mit Wehmut aber gedenken wir heute der uns schon historisch erscheinenden Wohnung des Herrn Uhde in der rue Cardinal Lemoine, wo er das Werk Rousseaus mit fast religiösem Kult umgab. Und wir bedauern, daß Uhde keinen Maler mehr wie Henri Rousseau bewundern kann. Ähnliche Phänomene wiederholen sich nicht. So bleibt Herrn Uhde nichts übrig, als mit vergeblicher Emphase immer wieder zu betonen, es gäbe heute in Paris nur zwei große Maler: Picasso und Braque und jene ohne Eleganz zu verdammen, die anderer Ansicht sind. Aber die Tatsachen sind da, um Herrn Uhde zu widerlegen. Schätzt man hier in Paris nicht Segonzac, Utrillo, Rouault, Derain, Bonnard und Matisse als die großen Maler der Epoche? Und hat neulich die Versteigerung Poiret nicht davon Zeugnis abgelegt? Ein Bild Segonzacs hat mit der zu entrichtenden Steuertaxe die Summe von 100 000 Franken weit überschritten. Diese Tatsache, wenn auch rein materieller Natur, spricht dafür, daß Picasso und Brague nicht allein die französische Malerei von heute ausfüllen. Unsere Zeitschrift hat übrigens wiederholt dafür Belege gebracht.

Von dem Wiederaufblühen Lyons als Kunststadt habe ich schon in früheren Berichten gesprochen. Das Wirken der Galerie Poyet, der heuer begründete Salon Sud-Est, haben auch den einst revolutionären, inzwischen aber senil gewordenen Salon d'Automne von Lyon veranlaßt, sich durch Infusion frischen Blutes zu neuem Leben aufzuraffen. In diesem Jahre geschah diese Aufpfropfung durch die als besondere Attraktion angegliederte Auswahl von Bildern von 35 modernen Pariser Künstlern. Alle Namen von Picasso bis Marquet, von Utrillo bis Valloton wurden vereinigt. Neben diesen ganz markanten Eckpfeilern der heutigen Bewegung bewunderten wir die aus Privatbesitz entliehenen heute klassisch schönen Aktbilder der Suzanne Valadon, die vor fast 20 Jahren schon die Pariser Independants beunruhigt haben. Wir sahen Utters feine Stilleben und Landschaften, die ebenso wie die stark farbigen und klug organisierten Bilder von Georg Kars das Lokalkolorit des Beaujolais mit ihren sonstigen hohen Qualitäten vereinigten, und denen auch die materielle Schätzung der Lyoner Amateure in keiner Weise versagt blieb. Wir sahen Marchands nobel zurückhaltende Kunst neben älteren japonisierenden Waroquiers neben Laprade, Marquet und allen anderen. Man müßte alle 35 Aussteller nennen, um diesem glücklichen Dezentralisationsversuch moderner Pariser Kunst vollauf gerecht zu werden. Es wäre Lyon zu wünschen, daß es derartig glückliche Anregungen auch weiterhin für sich in Anspruch nähme.

„Coubine. Er ist schwer zu fassen, erhaben, aber er ist jemand." Dieses Urteil eines der angesehensten Pariser Kunstkritiker, der immerhin lange gezögert hatte, für Coubine seine Stimme abzugeben, reflektiert in seiner Kürze die allgemeine Meinung über Coubines Werk. Geben wir diesem Kritiker (es ist Louis Vaucelles) selbst das Wort, indem wir einen Auszug seines ausführlichen Berichtes über die Ausstellung des Künstlers in der „Volonté" wiedergeben: „Es herrscht in dem großen Saale des ‚Faubourg St. Honoré', wo die Bilder von Coubine ausgestellt sind, eine Atmosphäre froher Heiterkeit, paradiesischer Reinheit. Bei aller Respektierung des Objektes, der Landschaft, des Gesichtes, des weiblichen Torsos, bei aller Feinheit im einzelnen, bei einer von Klugheit und Empfindung bestimmten Darstellungsweise, bleibt Coubine schöpferisch, indem er Körper und Flächen mit dem Lichte modelliert — und so erhebt sich dieser skrupelvolle Realist zu einem ganz bestimmten Stil." — „Hier ist rassige Vornehmheit, verschwiegene Melancholie, packender Reiz. Ich glaube, die Bilder Coubines gehören zu jenen, deren Tugenden erst auf die Dauer entdeckt werden, die sich oberflächlicher Betrachtung versagen."

„Hier und da ist er wundervoll und köstlich linkisch — und dies aus dem brennenden Verlangen heraus, natürlich zu bleiben und nie der Bravour zu verfallen. Und diese Ungeschicklichkeit bei einem so vollendeten Praktiker macht ihn uns noch sympathischer. Ich kann nicht die entzückende Reichhaltigkeit der einzelnen Passagen und Modulationen dieser Kunst detaillieren, die man wegen ihrer Akkorde von grau in grau, wegen ihrer einem verwischten Bilde ähnelnden Einfarbigkeit als eintönig erklären wollte und dies im Gegenteil von erstaunlichem Reichtum ist..."

Und nun liefert eine Ausstellung, die sich die „Kunst von heute" nennt und die den Surrealismus, den Kubismus und Expressionisten aller Länder der Welt umfaßt, nochmals Beweise für die Behauptung, die wir schon einmal hier aufgestellt haben. Es ist ein Echo der letzten Ausstellung des „Arts Décoratifs", die klar gezeigt hat, daß die Formen, die sich abstrakt nennen — und der Gehirnarbeit der sogenannten Neuerer entsprungen sind, jetzt ihre Anwendung im Kunstgewerbe gefunden haben. Es ist ihr Schwanengesang. Noch nie trat die Abhängigkeit dieser Kunstformeln von den Unternehmungen der Baumeister und Dekorateure klarer an den Tag. Das Resultat ist ein Stil, der sich langsam vulgarisiert, indem er auf die industrielle Kunst wirkt, denn sogar

Frauenkleider werden von den großen Häusern mit kubistischen Ornamenten verziert. Diese Kunst nennt sich die plastische, nicht die „nachahmende". Aber diese Künstler bringen nichts, was uns irgendwie überraschen könnte; sie beweisen nochmals das, was wir schon unzählige Male von den charakteristischen Merkmalen ihrer Kunst behauptet haben: Sie sind der Architektur und dem Kunstgewerbe entnommen und haben nichts mit einer selbständigen Malerei oder Bildhauerkunst gemein, da sie kein autonomes, sondern nur ein parasitäres Leben führen. Und ist es nicht lächerlich, wenn derart naive Behauptungen in dem Vorwort zum Katalog aufzustellen, wie z.B.: „Die alte Malerei war ein Übergangsstadium, eine Fuge von Bach ist kein Übergangsstadium, aber die Nachahmung des Gesanges der Nachtigall in der ‚Pastorale' von Beethoven muß Übergangsstadium genannt werden; die Bilder, die hier ausgestellt sind, sind (im allgemeinen) keine Übergangsstadien, sondern Erzeugnisse, die von ‚innen' heraus ihren Anfang nehmen."

Picasso nimmt natürlich an dieser Manifestation teil, indem er eine große Leinwand — „Die Flasche, die Kompottschüssel und die Gitarre" — ausstellt. Das Bild ist weniger von koptischen Teppichen beeinflußt, die ihm noch vor einiger Zeit eine Inspiration waren als von vielfarbigen Tüchern, mit denen die Armenviertel Marseilles geflaggt sind. Dank seinem Geschmack ist es ihm gelungen, aus dieser ornamentalen Komposition ein effektvolles Ganzes zu gestalten, in dem die volkstümlich bunte Farbe wie ein Volkslied in einer Oper als Leitmotiv die Führung hat. Ich könnte nicht dasselbe von den Bildern von Juan Gris „die Gitarre" und die „Milchflasche" behaupten — es strömt aus ihnen eine trübe Stimmung. In ihrem Firnis glänzend, erwecken sie den Eindruck von einem dicht getünchten Parkettboden — das von einem Frotteur frisch auflackiert ist.

Die Deutschen Paul Klee, Willy Baumeister, die Holländer Mondrian v. Doesburg, die Amerikaner Bruce, Morphy, Webster, Henri, die Franzosen Gleizes, Delaunay, Lurçat, Masson, der Bildhauer Laurens und besonders Léger sind diejenigen Künstler, deren Beiträge auf dieser Ausstellung bedeutsam erscheinen. Léger hat eine neue Art der Wanddekoration geschaffen, die viel Kraft aufweist. Seine Vereinfachungen, die dem Koloristen eigen und seine Formen, die dem modernen Machinismus entnommen sind, offenbaren in ihrer fragmentarischen Einfachheit einen Geist, der an die gotischen Steinmetzen, die ihre Säulen und Kapitäle stilisierten, erinnert.

Nennen wir noch den rumänischen Bildhauer Brancusi, zwei Puristen: den Architekten Jeanneret und den Kunsthistoriker Ozenfant, der trübselige Stilleben ausgestellt hat; den Tschechoslowaken Sima, den Franzosen Valmier und den Polen Marcouissis, welcher sich viele Jahre hindurch als humoristischer Zeichner, aber nicht mit allzu großem Erfolg betätigt hatte. Der Kontakt mit Picasso ebnete ihm den Weg zur kubistischen Malerei, für die er größere Begabung zeigte. Bei ihm werde ich an den hervorragenden Zeichner Galanis erinnert, der gleichzeitig mit Marcoussis Zeitungsillustrator war, jedoch mit viel größerem Erfolg als dieser. Galanis wollte wie Derain malen, aber er erreichte weniger als Marcoussis in Picassos Schule. Es kommt doch immer an den Tag, daß der Kubismus leicht, die Malerei aber schwierig ist.

Die „Maison Watteau" hat neuerdings eine Ausstellung französischer Porträtisten des 19. Jahrhunderts veranstaltet, Ingres, Daumier, Courbet, Corot, Manet, Ricard, Renoir, mit einem Porträt der Mme. Chocquet, sind neben Bouguereau, Bonnat, Besnard, Jean Paul Laurens und Carolus Duran vertreten. Und fürwahr, die Jugendbilder von J.P. Laurens und Carolus Duran sind schön und halten laut allgemeiner Meinung neben Courbet und Ricard stand. Es hätte mich amüsiert, neben ihnen ein pseudo-klassisches Bildnis von Picasso zu sehen. Aber es wäre ein Unmögliches, eine derartige Ausstellung für Porträts des 20. Jahrhunderts zu veranstalten. Der gelehrte Kunsthistoriker André Blum fragte mich neulich, ob ich Porträtisten der modernen Schule außer van Dongen kenne. Ich konnte die Frage nicht beantworten. Ist denn die Porträtkunst von heute in ihrer Existenz nicht im Aussterben? Der einzige Porträtist, wenigstens in Frankreich, ist ja ein Bildhauer: Despiau.

Vlaminck stellt bei Bernheim Jeune ein Ensemble von Landschaften, Blumen und Stilleben aus, die bei zahlreichen Kunstsammlern sehr beliebt sind.

Der Katalog zu dieser Ausstellung ist mit einer grauenhaft klingenden Vorrede versehen, die vom berühmten Rechtsanwalt Campinchi gezeichnet ist. „Vlaminck, sollten Sie eines Tages Ihren Kopf vor dem Schwurgericht verteidigen müssen, dann werde ich mit meinem ganzen Herzen zu Ihrer Verfügung stehen."

Hat denn Vlaminck kein ruhiges Gewissen oder fürchtet er, ein Todfeind könnte ihn an der Gewohnheit hindern, für seine 365 Käufer das ganze Jahr hindurch Landschaften zu malen, die ebenso populär wie Conan Doyles Romane sind? Oder sieht er vielleicht den Geist eines neuen David herannahen, der die Existenz unserer neoromantischen Improvisatoren bedrohen würde?

RUNDSCHAU

Sammlungen

DUISBURG

Der Stadt Duisburg ist als Leihgabe fast das gesamte Spätwerk Wilhelm Lehmbrucks übergeben worden. Es ist im Duisburger Museumsverein nunmehr aufgestellt.

ULM

Als zweite Veröffentlichung der Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte erscheint soeben im Verlag des Museums der Stadt Ulm der erste Bericht dieser Sammlung, erstattet von der Direktion und belegt durch 20 zum Teil sehr schöne Abbildungen, die, aus allen Gebieten ausgesucht, in erster Linie wohl die Vielseitigkeit des musealen Programms belegen sollen. So erfreulich es nämlich ist, daß Ulm seit etwa zwei Jahren einen sehr starken musealen Ehrgeiz entwickelt, den die Initiative des neuen Direktors entfacht hat, so bedenklich stimmt doch auf der anderen Seite auch die Fülle der Neuerwerbungen, die weit über die gerade hier lokal notwendige programmatische Beschränkung hinausgehen. Wenn nämlich eine Stadt wie Ulm den Ehrgeiz entwickelt, den sich reichere Großstädte mit besseren musealen Grundlagen heute nicht mehr leisten können, dann darf man sich doch fragen, ob nicht angesichts solcher Rührigkeit (die ja allein niemals verdienstlich ist) dennoch eine Revision des Programms nötig wäre, damit die schönen und reichen Ströme der Begeisterung nicht vor der Zeit zum Versiegen kommen. Dieser Punkt steht heute überhaupt mehr denn je zur öffentlichen Diskussion, weil mehr noch als für andere Institute gerade für die Museen das Gebot der Stunde maßgebend ist, das die Not eines verarmten Deutschland diktiert. Über diese Dinge muß einmal grundsätzlich gesprochen werden. Der vorliegende Jahresbericht ist mit außerordentlichem Fleiß verfaßt, aber durch die Häufung von Tatsachen auch ein wenig zu sehr lokal eingestellt, um über Ulm hinaus wesentlich interessieren zu können. Daß sich unter den Neuerwerbungen ein halbes Dutzend und mehr Stücke befinden, um die auch größere Museen die Ulmer Sammlung beneiden dürfen (wie die Holzskulptur einer Muttergottes von Hans Multscher oder den Buxheimer Altar des Daniel Mauch), soll nicht geleugnet werden. Ob es dagegen wirklich Sinn hat, in diesem Museum auch französische Kunst der Moderne zu sammeln und beispielsweise eine Studie von Delacroix neben Bildern der Laurencin u. a. m. zu erwerben, erscheint mehr als zweifelhaft. Für ein Museum dieser Art ist auch im Hinblick auf die gegenwärtige Kunst Beschränkung auf das deutsche oder gar süddeutsche Kunstschaffen sehr viel empfehlenswerter als die, wie es scheint, Gelegenheitsritte über die Grenzen hinaus, die auf die Dauer doch dem lokalen Ehrgeiz kaum genügen dürften. *B.*

Über das Sammelprogramm des Ulmer Museums wird uns von dritter Seite noch geschrieben:

„Im alten Schwabenstädtchen Ulm wird ein Stadtmuseum gegründet. Der dafür eingesetzte Direktor, Dr. Baum, veröffentlicht soeben einen Jahresbericht über seine Neuerwerbungen in der Wiener Kunstzeitschrift „Belvedere". Man sollte nun meinen, daß das Programm dieses Museums sich auf die Kunst von Ulm und der schwäbischen Kunststätten, wie vor allem Augsburg und Nördlingen, gründet. Das Interesse des Museums müßte sich in erster Linie auf die heimatlichen Künstler Syrlin, Schaffner, Zeitblom, um nur die wichtigsten zu nennen, konzentrieren und hätte diese Linie bis in die Gegenwart fortzusetzen. Sogar Lichtwark, das Muster eines Galeriedirektors, hat sein Museum auf der Pflege der heimatlichen Künstler von Meister Franke bis zu Runge aufgebaut. Er sammelte mit Leidenschaft gerade diese Kunst, danach erst widmete er seine Aufmerksamkeit den deutschen Meistern des weiteren Umkreises und dann endlich zuletzt den Franzosen. Anstatt sich an dieses bewährte Beispiel zu halten, kaufte der Direktor, ausgerechnet für Ulm, sollte man es für möglich halten, Franzosen vierten oder fünften Ranges.

Wenn ein großes deutsches Zentralmuseum wie Berlin, Hamburg und München die klassischen Anreger des Impressionismus, Manet, Monet, Cézanne und Renoir in gewissem Umfang ankauft, so kann man das nicht nur verstehen, sondern auch begrüßen. Da jedoch ein Museum, wie das in Ulm, die großen Franzosen gar nicht kaufen kann, die deshalb von vornherein völlig ausschalten, so ist es verpflichtet, eher für die Repräsentation der deutschen Kunst zu sorgen, bevor es seine Kräfte für ausländische Ware dritten und vierten Ranges verzettelt. Überhaupt scheint es nach jenem Belvedere-Artikel dem neuen Direktor sehr an Klarheit seines Programms zu fehlen, was bei der Aktivität des Herrn doppelt zu beklagen ist."

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

An den 1915, im Alter von 37 Jahren, seiner aufbegehrenden Entwicklung durch den Krieg entrissenen Albert Weisgerber erinnerte die Kunsthandlung V. Hartberg mit einigen Bildern aus frühen und letzten Jahren. Es fehlten freilich jene Szenen religiöser Verzückung, durch die der Künstler von Bedeutung für den Expressionismus geworden ist, die seine persönlichste Hinterlassenschaft sind. Die formal ziemlich weit differierenden Landschaften, Figurenstudien und Improvisationen der kleinen Zusammenstellung zeigten den aus Münchener Scholle-Traditionen Herausgewachsenen, entscheidend von Cézanne Getroffenen, dessen Malwerk sich nie im gepflegten Vortrag befriedigt, sondern blutvoll zu kühnerem Aufleben des formträchtigen Farbflecks drängt und stets das Menschliche aus der Gestalt, die Verlorenheit der Stadtperipherie aus der räumlichen Situation zum Sprechen bringt.

Bei Neumann u. Nierendorf Aquarelle und Zeichnungen verschiedener deutscher Gegenwartskünstler, gute Blätter vor allem von Heckel, Schmidt-Rottluff, Otto Müller, Kerschbaumer. Ein Zimmer vereinigt jüngste Sachen von Groß, Schlichter und Dix, die besonders in scharf und sorgfältig mit dem Blei gravierten Köpfen zu unweigerlichem Gesamteindruck konvergieren. Wie Groß ohne absichtsvolle Stilpointen das schlaffe Nichts irgendeines Mädchengesichtes wahr macht, wie Schlichter die zeichnerische Deutlichkeit der physiognomischen Unterspur zuwendet, wie Dix die schneidende Form der Züge herauspräpariert: das alles ist unmittelbar packend. Herber reiht in spontan und scharf charakterisierten Porträtzeichnungen zweifellose Beweise einer großen Begabung verwandten Erlebens an. Eine Reihe von Landschaftsaquarellen zeigt Pechstein ein wenig vom Schema befreit, malfroh gelokkert, aber in oberflächlicher Routiniertheit nach wie vor, der es kaum einmal gelingt, Dutzendmotive ins Belangvolle zu heben. Kräftige Farbwirkungen täuschen über die geistige Nachlässigkeit, über den Verfall einer persönlichen Energie nicht hinweg. —

Schließlich sei hingewiesen auf die unlängst eröffnete Kunsthandlung Dr. Benedict u. Co., Friedrich Ebertstraße 2—3, die das alte Gemälde pflegen will und zu Beginn ein höchst ansehnliches Material aufweisen kann. Eine vollwertige „Pietà" Tintorettos, vom älteren Cranach ein sehr bizarrer „Hl. Hieronymus in der Landschaft", ein bestrickender Gillis van Coninxloo, ein importanter Lievens, von Jacob van Ruisdael ein schon nicht ganz üblicher „Waldsee" und ein trotz thematischer Ungewöhnlichkeit offenbar mit Recht Emanuel de Witte zuerteiltes reiches Gesellschaftsstück verdienen besondere Erwähnung.

Willi Wolfradt.

AUSSTELLUNGEN IN BARCELONA

Die Galerie Malmedé, die sich in kurzer Zeit den ersten Platz am Ort erobert hat, zeigte kürzlich eine Ausstellung von Agusti Ferrer. Dieser Maler verfügt über außergewöhnliche Phantasie, die er aber mit seiner blendenden Technik nicht in Einklang zu bringen vermag, so daß seine Werke in der Tendenz, im Motiv, aber auch in der Qualität sehr unterschiedlich sind. Unter den Arbeiten sind etwa diese zu nennen: Das gut beobachtete Selbstbildnis, die Vertreibung der Händler aus dem Tempel, der farbenprächtige, ausdrucksvolle Durchgang über das Rote Meer, der Akt in einer Landschaft.

Sehr viel stärker wirkte an der gleichen Stelle die Ausstellung des deutschen Malers W. A. Dogerloh, der Arbeiten von seinem Aufenthalt in Mallorca in den Jahren 1912—1918 zeigte. Mit Überzeugung geht er einen einfachen und ernsten Weg. Am besten hat mir das „Motiv aus dem Vall Negra" gefallen, und zwei anheimelnde, mit zitterndem Leben erfüllte Interieurs. Die fein abgetönten, dunklen Farben zeigen Dogerloh als starken Koloristen, der die düsteren Töne mit gesättigtem Licht erfüllt. Einige Radierungen und eine Lithographie erwiesen des Künstlers graphische Begabung.

Isern Alié stellte bei Dalmau Landschaften aus Mallorca und muntere Szenen aus dem nächtlichen Paris aus, die ihn von seiner besten Seite zeigten; sie sind erlebt und gut beobachtet, aber im Grunde ist diese kleinliche, triviale Kunst doch unerträglich.

Von den verschiedenen Ausstellungen in den Galerien Layetanas verdient nur die von Dario Vilás Erwähnung. Er ist der einzige moderne Wandmaler. Die meisten Studienblätter haben religiösen Charakter; einige intime und frische Landschaften und kleine Tuschzeichnungen erfreuten durch Einfachheit und Genauigkeit.

Im Salon Parés war die nicht sehr interessante Sammlung Estruch zu sehen. Die Arbeiten von Lopez Morelló zeigten die Verirrungen einer orientalisierenden Dekadenz, verbunden mit ornamentaler Stilisierung. Francese Vayreda, der Sohn

des alten Landschafters Joaquim, will nichts als ein guter Handwerker sein. Nur in dem „von hinten gesehenen Akt" hat er dies Ziel erreicht. Trotz der großen Verschiedenheit haben diese beiden Maler die rein äußerliche Einstellung ihrer Kunst gemeinsam.

Ganz interessant waren in der Galerie Dalmau die Ausstellungen von Aurora Folquer und Salvador Dali.

Aurora Folquer versucht nach besten Kräften das wiederzugeben, was sie in der Welt mit ihrem offenen und klaren Blick beobachtet hat. Ihre Malweise ist linkisch, manchmal großartig, wie in dem „liegenden Akt" und in der „mariage gitano". Ihre Porträts sind intuitiv erfaßt, manchmal aber auch peinlich kindlich.

Salvador Dali war eine wahre Entdeckung. Im Stillen hat er gearbeitet und nun braucht er nur auszustellen, um gleich seinen Platz unter den bedeutendsten katalanischen Malern einzunehmen. Er ist ein echt lateinischer Geist, positiv, verstandesmäßig aufbauend und daher im vollsten Einklang mit der neuen Sachlichkeit. Selbst in seinen kubistischen Werken, wo er scheinbar seiner Phantasie freien Lauf läßt, herrscht der Rationalismus. Bei seiner Anlage ist es natürlich, daß er das Bleibende in den Dingen sieht und ihnen mit seiner erstaunlichen formalen Fähigkeit eine kristallklare Form und stark überzeugende plastische Intensität gibt, die allerdings auch den Keim von ausdrucksloser Trockenheit in sich birgt. Da Dali noch sehr jung ist, finden sich Einflüsse, ja Nachahmungen beider Richtungen. Doch enthüllen einzelne Werke auch eigenes, persönliches Erleben. Das beste Bild der neuen Richtung ist das „Junge Mädchen", das durch das Fenster auf das Meer blickt!

An der gleichen Stelle sah man noch den Bildhauer Josep Dunyac, einen mäßigen Nachahmer von Despiau und F. David, und den jungen Maler Joan Junyer, der unbewußt dieselben Ziele verfolgt wie der Mystiker Josep Eberz. Seine Malweise ist ein wenig trocken, einfach und bewußt. Ihm gegenüber muß man aber eine abwartende Haltung einnehmen, da so blendend begabte junge Künstler häufig in vorzeitigem Verfall endigen. Hätte er jedoch sein Bild „Prozessionsfahnen", das für die Kirche in Deya auf Mallorca bestimmt ist, auf der ersten allgemeinen Ausstellung liturgischer Kunst im Salon Parés gezeigt, es wäre unzweifelhaft die beste Arbeit gewesen, denn dort befriedigten auch die Werke, die über das Mittelmaß hinausgingen, nicht vollständig.

Die Aquarelle und Ölgemälde von Mallorca, die der Deutsche A. Haberkorn in der Galerie Malmedé zeigt, sind außerordentlich bemerkenswert. Er besitzt die seltene Fähigkeit, erregende Farbharmonien mit formalem Rythmus zu vereinen. Durch strengste Abstraktion gibt der Maler mehr den Empfindungswert des Vorwurfs als diesen selbst, ohne jedoch, wie Kandinsky, die objektive Quelle seiner Vision ganz zu verschütten. Ausdrucksvolle glühende Farben geben eine Vision von Mallorca, wie sie nicht tiefer und bezeichnender offenbar werden kann. Diese Arbeiten sind darum so überzeugend, weil sie rein gefühlsmäßig den Zusammenhang der Welt mit der menschlichen Seele enthüllen.

Trotz der gegensätzlichen Einstellung waren nur die Künstler Dali und Haberkorn wirklich interessant.

M. A. Cassanyes, deutsch v. *G. G.*

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Unsere Kenntnis der frühchinesischen Kunst ist in den letzten zehn Jahren ganz enorm gewachsen. Es ist noch nicht lange her, daß wir von der Bronzekunst der Choudynastie ebensowenig wußten wie einst von der Han- und früher von der Tangplastik. Es gab freilich Stücke, die als Chou auftraten, aber sie gehörten fast ohne Ausnahme späteren Zeiten an. Heute sind bei Yamanaka in der New Bondstreet nicht weniger als 32 Bronzen ausgestellt, die mit aller Wahrscheinlichkeit älter als Han sind. Der Betrachter, der diese von der Zeit wunderbar oxydierten Gebilde zum erstenmal sieht — Weingefäße, Becher, Bowlen, Vasen usw. —, mag die Bezeichnung Chou als einen ausreichenden Stilbegriff hinnehmen; hat er sich aber die einzelnen Bronzen etwas genauer angesehen, dann erkennt er bald, daß unter diesem Sammelwort ganz verschiedenartige Dinge zusammengefaßt werden. Da ist z. B ein Weingefäß (Yu), das die Vorstellung eines dickbäuchigen, prähistorischen Monstrums erweckt, und die Illusion wird noch verstärkt durch die beiden nach oben gedrehten Griffe, die Flügeln gleichen. Der Deckel, wie der auf vier kurzen Füßen kauernde Leib, wird von einer reichen Strichornamenitk überzogen und von vier gezackten Flangen in vier gleiche Felder zerlegt. Man vermutet, daß diese Bronze einer älteren Epoche, und wahrscheinlich auch einem andern geographischen Gebiete angehört als das Weingefäß Nr. 3. Hier ist die Ornamentik nicht mehr linear, sondern der völlig glatte Grund wird durch bucklige, den Eindruck des Bauchigen erweckende Bewe-

gungen belebt. Im ersten Falle liegt der Akzent mehr auf dem Reichtum der Oberflächendekoration, im zweiten bleibt die Ornamentik sparsam und wird der plastischen Gesamtform untergeordnet.

Eines der interessantesten Stücke ist ein dem Rhinozeros ähnliches Wesen. Das Tier — ein Chaudron — steht auf vier niedrigen, pfeilerartigen Beinen. Der Hals ist lang ausgestreckt und der massige Kopf wendet sich in einer seitlichen Drehung dem Betrachter zu mit jenem komisch-bestialischen Grinsen, das wir prähistorischen Tieren anzudichten pflegen. Etwas Groteskeres als dieses Ungetüm, das trotz den kleinen Maßen, seltsam groß wirkt, ist auch den gotischen Steinmetzen nicht gelungen. Der Chindynastie (255 vor Chr. bis 207 vor Chr.) wird vom Katalog ein Bronzeornament zugeschrieben, das wahrscheinlich einst einen Wagen krönte. Es ist eine naturalistische Darstellung eines auf drei Füßen ruhenden Binsenkörbchens, worauf ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen steht. Auf der obern, den Korbdeckel darstellenden Hälfte sitzen vier andere, sich zum Fluge erhebende Vögel. Es ist eine elegante, ja zierliche Arbeit, die in schärfstem Kontrast steht zu dem schweren Monumentalstil der Choubronzen.

Die gleiche Ausstellung enthält eine Serie von Bronzen, die alle aus einem Tanggrabe zu Hsi-an Fu, der Hauptstadt Shensis stammen. Was wir einst als archaisch empfanden, mutet hier in nächster Nachbarschaft mit den Choubronzen spät und eklektisch an. Es gibt da eine mit Blumen und Vögeln dekorierte Vase, die aus Pompei kommen könnte, einen Weinkrug von unverkennbar sassanischem Gepräge, eine flache, eliptische Schüssel mit den allerdelikatesten „rinceaux", zwei Goldplaketten, die eine mit zwei Fengvögeln, die andere mit zwei zierlich springenden Fabeltieren. Das charakteristische aller dieser Werke ist eine geschmackvolle, spielerische Eleganz, welche auf eine Geistesverfassung schließen läßt, die wir bis vor kurzem späteren Epochen als Tang beilegten.

Wenn immer die Blätter die Abwanderung dieses oder jenes Werkes des englischen Kunstbesitzes nach Amerika zu melden haben, dann wird hier in gewissen Kreisen gleich das schlimmste befürchtet. Die alarmierten Gemüter übersehen jedesmal zwei Tatsachen. Erstens, daß in den englischen Privatsammlungen ganz enorme Schätze herumliegen, und zweitens, daß die hiesigen Sammler nicht bloß verkaufen, sondern auch kaufen, wenn auch die Kreise, die die Verkäufer liefern, zumeist nicht identisch sind mit denen, die die Käufer stellen. Diese Jeremiaden sind insofern verzeihlich, als viele der großen und kleinen Privatsammlungen nur schwer zugänglich sind und weit weniger von sich hören lassen, als es in Deutschland oder der Schweiz üblich ist. Wer den baldigen Ausverkauf des englischen Kunstbesitzes befürchtet, sehe sich, bitte, die neueste Ausstellung des Burlington Fine Art Club in der Savile-Row an. Sie besteht samt und sonders aus Werken, die von den Mitgliedern dieser Vereinigung geliehen worden sind. Und zwar hat man nicht den Eindruck, daß es besondere Mühe gekostet habe, die beiden Säle des Clubs zu füllen. Es ist eine pêle-mêle Ausstellung. In ein und demselben Raume sehen wir Tangplastiken, ägyptisches Glas, mesopotamische Töpfereien, kretische Kunst, griechische Plastiken, mexikanische Masken, englische und französische Möbel und Bilder der verschiedensten, europäischen Schulen. Trotz der Abwesenheit eines Ordnungsprinzipes wandert man mit Vergnügen den Wänden entlang, nicht am wenigsten deshalb, weil nur gute Sachen ausgestellt worden sind. Hier wird jedem Besucher etwas gebracht, auch dem, der aus dem Umtaufen alter Meister eine Passion macht. Der Kunstfreund, den diese Leidenschaft bewegt, wird wahrscheinlich vor einem kleinen Porträt stillstehen und die Authentizität des Dargestellten wie des Darstellers bezweifeln: Raphael als Knabe, von Giovanni Santi. Er wird auch vor einer „Jungfrau mit Kind" von Jan van Eyck den Kopf schütteln und dem Katalog ferner nicht glauben, wenn er das brillante „Porträt des Admiral Hawkins" Gainsborough, statt einem französischen Maler zuschreibt. Über dem „Porträt einer alten Dame" sind sich denn auch bereits die englischen Kunstkenner in die Haare geraten. Es wird im Katalog als französische Schule des 18. Jahrhunderts bezeichnet und als Maler wird Nattier vorgeschlagen. Mag sein, daß das Bild für Nattier wirklich zu gut ist, es aber, wie geschehen, einem englischen Künstler des 19. Jahrhunderts — Stevens — zu geben, geht über das Erlaubte hinaus.

Die öffentlichen Galerien Englands haben sich für die französischen Impressionisten zur Zeit, wo sie zu andern als Altmeisterpreisen erworben werden konnten, noch viel weniger interessiert als die Museen des Kontinentes. Es entstand so eine Lücke, die wahrscheinlich für immer gegähnt hätte, wären nicht von Samuel Courtauld vor zwei Jahren dem Staate 50000 Pfund für den Ankauf moderner ausländischer Bilder zur Verfügung gestellt worden. Der Courtauldfond ist nun aufgezehrt und die dafür erworbe-

nen Gemälde — 16 — sind zum erstenmal in einem Saale der Tate Gallery vereinigt. Man hat freilich nicht den Eindruck, daß der Fond mit aller Umsicht ausgegeben worden ist. Seine Verwalter haben mehr als einmal übereilt gehandelt, wohl aus Angst, daß sie zu spät kommen könnten. Zum Glücke erlaubt eine Bestimmung des Fonds, später das eine oder andere Werk wieder zu verkaufen und durch ein besseres zu ersetzen. Monet z. B. ist nur durch die „Plage de Trouville" vertreten, ein unter dem Einfluß von Boudin stehendes Frühwerk, das über die Größe des Malers wie seine Stellung im Impressionismus soviel wie keine Auskunft gibt. Derselbe Tadel gilt für die „Jeunes Spartiates s'exercant à la lutte" von Degas. Dieses Bild, das den Meister noch im Banne von Ingres und Puvis de Chavannes zeigt, wäre sicher sehr interessant in einer umfassenden Degassammlung, ist aber hier, wo es nur noch einen andern Degas gibt, wenn auch einen sehr charakteristischen (Mlle Lola, au Cirque Fernando), sicher deplaziert. Von van Goghs gibt es drei Werke, den „Gelben Stuhl", „Landschaft mit Zypressen" und „Sonnenblumen", alles Bilder aus seiner letzten Periode. Von Seurats „Baignade" wird uns gesagt, daß dieses Bild von ganz besonderem historischen Interesse sei, „insofern es an der Wasserscheide zwischen dem Impressionismus und dem Neo-Impressionismus stehe", aber über die Befriedigung des historischen Interesses hinaus zieht diese mächtige Leinwand wirklich nicht an. Die „Servante der Bock" ist ein hervorragendes Beispiel für die Kunst Manets und auch mit der Wahl der beiden Renoirs, „La première Sortie" (Ein Logenbild) und „Nu dans l'Eau" wird nicht zu rechten sein. Cézanne ist würdig vertreten mit einem Selbstporträt: „Cézanne Chauve", zu dem später wahrscheinlich noch die schöne „Montagne Sainte Victoire" kommen wird. Das zuletzt erworbene Bild ist die „Rue Tertre" von Utrillo, der bis vor zwei Monaten in England völlig unbekannt war.

Die Mayor Gallery in der Sackville Street, eine Neugründung, will der jungen englischen Kunst dienen und füllt damit eine Lücke aus, die zulange gegähnt hat. Im Oktober entfaltete sie die Abstraktionskunst Sidney Hunts, darauf folgte Paul Nash, nun Ivon Hitchens und für den Januar ist eine Ausstellung der fortgeschrittenen, französischen Malerei versprochen. Paul Nash sucht, wie seine letzte Ausstellung bewies, immer noch nach einer Formel, seiner Formel, wobei er außerordentlich weite Räume durchwandert. Im Augenblick ist er in der Nähe Cézannes angelangt. Die formale Abhängigkeit seiner Landschaftsskizzen von den Studien des französischen Meisters ist mit den Händen zu greifen. Ein Farbton oder die pittoreske Linie eines Astes oder Baumstammes werden liebevoll abgetastet und stenographisch auf das Papier übertragen, so daß sich die beschriebene wie die unbeschriebene Fläche wechselseitig ergänzen. Nur ist die Darstellung des englischen Künstlers, dem Charakter seiner Landschaft gemäß, weicher, lyrischer, verschwommener. Verläßt er seine Insel, die nach der Wasserfarbe und dem Pastell förmlich schreit, dann nimmt er, was sicher für ihn spricht, nicht auch die englische Note mit. Sein „Pont Royal" ist frei von der wolkigen, fast unirdischen Verträumtheit seiner englischen Sujets und mit einer harten, trockenen Bestimmtheit erfaßt. Unter den Landschaftsstudien befindet sich eine „Abstraktion", aber sie sagt so wenig aus, daß der experimentierende Künstler wahrscheinlich diesen, in seinem Falle sicher in eine Sackgasse führenden Weg kaum je lange gehen wird. Ivon Hitchens teilt mit Nash jene schmelzende Weichheit, die wir als eine Konstante der englischen Malerei, der guten wie der schlechten, ansprechen müssen. Seine Farben — sanftes Blau, Violett, Blaßgrau — ballen sich zu bauschigen, wohllüstigen Farbkissen zusammen, die Struktur des Gegenstandes nach ihrem Willen zwingend. Das Resultat ist jeweilens eine Vision, die freilich weit mehr überzeugt, wenn die stoffliche Unterlage ein Stilleben oder ein Interieur, als wenn sie eine Landschaft ist. Unter den Gemälden befindet sich eine „Hütte des Müllers". Auch hier tut der Maler einen beträchtlichen Sprung über die Realität hinaus, aber es ist amüsant, zu beobachten, wie er dennoch auf einem Punkte niederfällt, der sich in nächster Nähe eines Coteman befindet.

Die Stärke Leon Smets (Leicester Gallery), eines belgischen Künstlers, der sich in London niedergelassen hat, ist das dekorativ gehaltene, flächig gesehene Blumenstück, eher als das Porträt. Starke, ungebrochene Farben stoßen in grellen Kontrasten zusammen. Die Bilder werden zu strahlenden Lichtkörpern, die man, von dem monotonen Grau der Londoner Straße herkommend, zunächst freudig begrüßt. Aber sie geben sich zu schnell aus und das Auge wendet sich bald mit Erleichterung jenen wenigen Stücken zu, in denen der Maler in verhalteneren Tönen spricht. In der gleichen Galerie tritt ein Künstlerpaar auf. Ernest Procter und Dod Procter. Da ihr

Stil soviel wie identisch ist, wird man annehmen müssen, daß es sich um ein Ehepaar handelt. Die Procters haben eine eigene Schule begründet. Sie malen Fischerleute, Häfen, Straßen, Porträts von einer Plastik, die peinlich berühren müßte, wäre sie nicht von einer starken humoristischen Note begleitet. Da ist eine „Party" — trunkene, sich kosende Paare in einem Nachtkeller —, deren derbe Ausgelassenheit Erinnerungen an Breughel weckt. *Bodmer.*

BUDAPEST

Ausstellung im Künstlerhaus. In sämtlichen Sälen des Heimes der ungarischen Landesgesellschaft für bildende Kunst findet zur Zeit eine große Aktausstellung statt, die 444 Werke der Malerei und der Plastik ungarischer Künstler in sich faßt. Anlaß zu dieser Ausstellung gab eine Preisstiftung des Kunstfreundes Karl Barta, der bestimmte, daß die Preise den besten Werken zugeurteilt werden mögen. Bei der Verteilung erhielten die Bildhauer die meisten Preise. Die ursprünglich nur aus Werken lebender Künstler kontemplierte Ausstellung fand eine Erweiterung dadurch, daß auch Werke verstorbener Künstler ausgestellt wurden. So entstand eine Art von retrospektiver Ausstellung, wenigstens was die Malerei anlangt. Hierzu steuerten das Museum der bildenden Künste und einheimische Kunstfreunde Material bei. Der retrospektive Teil und die Plastik bilden den Hauptwert der Ausstellung.

Die Malerei hebt mit einem kleinen Bilde von Johann Donát an, das noch ganz im Geiste der französisch-wiener Kunst vom Anfang des 19. Jahrhunderts gehalten ist, die Arbeiten von Karl Brocky, der den größten Teil seines Lebens in England verbrachte, lassen starke Einflüsse der dortigen Kunstatmosphäre erkennen. Die Kunst Ungarns ging zunächst langsam und spät ihre eigenen Wege, und die Kunstbeflissenen absolvierten zuerst in Wien, später vornehmlich in München und auch in Düsseldorf ihre Studien, auch in Weimar, wo Caesar Kunwald studierte, der auf der Ausstellung besonders durch einen männlichen Akt von besonderer Kraft vertreten ist. Erst viel später kam der französische Einfluß, der infolge des Krieges und der darauf folgenden Jahre zum Vorteile der ungarischen Kunst stark eingedämpft wurde. In den Bildern von Josef Borsos, Josef Molnár und Magyar-Mannheimer lassen sich die Einflüsse Wiens erkennen, in denen des Julius v. Benczúr, Alexander v. Lietzen-Mayer, Franz Eisenhut usw. die Münchens, wo ja die zwei ersteren als Professoren an der Akademie wirkten. Lehrreich sind zwei zur gleichen Zeit entstandenen, wenig ästhetisch wirkenden Aktfiguren nach ein und demselben weiblichen Modell, gemalt in München 1867, das eine von Benczúr, das andere von Paul Szinyei-Merse. Der eigentlich große Aktmaler Ungarns war Karl Lotz, dem in der Ausstellung breiter Raum gewidmet wurde. Keiner hat den nackten weiblichen Körper so schön und edel erfaßt als er. Auch von seinen großen Zeitgenossen Bartholomäus v. Székely sind eine Reihe von bedeutenden Arbeiten ausgestellt, sehr gelungen ist ein weiblicher Akt des Altmeisters Ludwig Deák-Ebner.

Die neuere Generation ging verschiedene und neue Wege. Ihre Herolde sind Karl v. Ferenczy, Stefan Csók, Béla Iványi-Grünwald, Johann v. Vaszary (letzterer vertreten durch seine neueste Richtung) usw. Diese Generation blieb recht konservativ, erst einige der Jüngsten versuchten sich in das neue Fahrwasser zu begeben. Die überseeischen Einflüsse des Expressionismus, Kubismus usw. machen sich kaum bemerkbar. Von der neueren Generation seien genannt: Paul Jávor, Julius Glatter, Baron Franz Hatvany, Leopold Hermann. Unter den Künstlern der jüngsten Garde verdienen die Werke symbolischen Inhalts der jungen, sehr talentierten, leider so früh verstorbenen Malerin Elisabeth Korb besondere Beachtung.

Eine besondere Abteilung bilden die in Stein, Bronze und Gips ausgeführten Werke. Hier gelangt ausschließlich die neue Generation zu Worte. Sie ist kräftig und gesund, ihre Werke bewunderungswürdig. Die Entwicklung der Plastik in Ungarn in den zwei letzten Dezennien ist außergewöhnlich, und man kann ruhig das Wort aussprechen, daß die Bildhauer zur Zeit entschieden führen. Ihre Werke sind zwar konservativ, basiert auf einer gesunden Grundlage, sie sind aber dennoch fortschrittlich und bringen das Moderne in gewissen Grenzen zum Ausdruck. Stefan v. Szentgyörgyi, Johann Pásztor, Edmund Kallós, Desider Lányi, Sigmund Kisfaludi-Strobl, Alexius Lux, Kornal Samuel, Eugen v. Bory, Ludwig Petri-Pick, Philipp Ö. Beck und viele andere Talente sind Eckpfeiler einer in kurzer Zeitspanne entstandenen, hochentwickelten Kunst. *G. v. Térey.*

HAMBURG

Am 17. Januar 1926 wurde eine große Ausstellung schwedischer Kunst eröffnet, die einen Monat in Hamburg verbleibt, um für den März nach Lübeck und von Mitte

April bis Mitte Mai nach Berlin überzusiedeln.

Die sehr repräsentative Ausstellung umfaßt Werke der maßgebenden schwedischen Künstler aus dem letzten halben Jahrhundert, also etwa von Ernst Josephson bis Niels von Dardel und Leander-Engström. Alle bekannten Namen außer Josephson: Zorn, Nordström, der Prinz Eugen, Kreuger, Jansson, Bergh, Oskar Björck, Larsson, Liljefors, von den Jüngeren: Engström, Dardel, Grünewald, Skiöld, Jolin und manche Zeichner und Bildhauer, unter denen nur Carl Miles und Erikson genannt seien, sind vertreten.

Der Leiter der Ausstellung, an der in dankenswerter Weise Privatpersonen und Museen durch Leihgaben beteiligt sind, ist Professor Oskar Björck, der als Kommissar die Anordnung in Deutschland getroffen hat.

KÖLN

Von Köln tritt mit Beginn des neuen Jahres eine Ausstellung die Rundreise an, die turmhoch über dem üblichen Betrieb steht. Die Kunsthandlung S. Salz ließ das Ereignis durch P. Westheim einführen. Es handelt sich um die letzten Blätter des George Groß. Technisch gehen, wie jetzt üblich, Aquarell, Gouache und Zeichnung ineinander. Das Format ist groß und stellt Bildansprüche. Was der Hering für den Katermorgen, bedeutet die Tätigkeit dieses Einzigen für Zeit und Kunst und Künstler. Dieser Maler läßt auf seinen Briefkopf drucken: „George Grosz Abteilung Kunst.“ Er schreibt dem Händler etwa: „Ich habe gerade eine Kollektion Aquarelle auf Lager.“ Es wäre zwar gemein aber aufschlußreich, daneben den von seiner Künstlerschaft, seiner Mission und Bedeutung ölig durchdrungenen Briefstil des durchschnittlichen, des modernen Künstlers zu drucken. Polemisieren wir nicht mehr gegen den unsinnigen, inhaltlosen, passeistischen Begriff des Künstlers. Freuen wir uns, daß es einen Mann gibt, der neben Sport und Politik aus der Malerei in seinem Leben das macht, was sie äußerst noch sein kann, eine Abteilung. Er sticht von den inhaltslosen Schweinsblasen unserer Zeit eine der unangenehmsten durch sein bloßes Vorhandensein auf: Die der Kunst. Der Gegenstand der Bilder selbst geht anderem zu Leibe. Die Treffsicherheit eines Karikaturisten wird bei Grosz gewürzt durch einen wütenden Haß. Die Kinderzeichnungseinfachheit um Nasen, Schmisse, Triefaugen Zeichnung auf die Hauptsachen. Das Blatt seines Prozesses mit nasbohrenden Richtern und dem Maler selbst als stürmischem Homunculus verdient ein neues Verfahren. Das Gesicht der herrschenden Klasse kann gar nicht genug herhalten. Ein seltsam malerisches Blatt „Kalter Abend“ hängt mit verfließenden Konturen als einzige Elegie in giftiger, frecher, unheimlicher Umgebung. *Alfred Salmony.*

MÜNCHEN

Bei Thannhauser sah man eine Ausstellung neuerer Arbeiten von Otto Geigenberger (München), Ölbilder und Aquarelle. Groß sich uns öffnende Landschaftsräume, weitflächig, von einfachen kubischen Verhältnissen, meist in gedämpften Farbmassen, die schweres Ruhn ausdrücken sollen. Am raumgeschlossensten vielleicht Wasserburg und die Ludwigsburger Straße. Den gewichtigen Raumideen halten die Farben nicht immer stand. Farbfreude und Farbdämpfung behalten bisweilen Laues, Angelaufenes, Kreidiges, auch Konventionelles, im Aquarell Woll ges, nicht immer den vielleicht erstrebten Akkord zarter Gemütsdämpfung erreichend. Es fehlen als Gegentöne metallische, wasserblanke oder wirklich geschwemmte Bezirke. Auf gutem Raumgefühl aufbauend, sollte der Maler tote, blinde Flächen zu substanzieren überhaupt noch stofflicher zu werden suchen.

Thannhauser zeigte auch neue Zeichnungen von Walter Teustch, der sich stets weiterentwickelt, was wir freudig bekennen müssen, da wir seine Malereien einst ablehnen mußten. Vorteilhaft seine nah an Natur herantretenden Bleistiftzeichnungen, wo es seltsam ausgreifende Bergformen, phantastisches Weidengezweig beinah zu Klängen von Brueghelzeichnungen bringen. Von den Figurenzeichnungen (Weidenbinder ausgezeichnet) sagen mir nicht alle zu, da in manchen das Bizarre noch grimassierend sich veräußerlicht.

Goltz machte sich verdient durch eine Ausstellung von einer Einheitlichkeit, wie man sie lange nicht in München sah. Drei um den Konstruktivismus, jedenfalls die abstrakteste Form stehende Ausländer wurden gezeigt. Ihre Haltung, wenn sie in so geklärter Form auftritt, darf man nicht etwa für abgetan halten. Im Gegenteil sollte von dieser puritistischen Reinheit, Geradheit und Reduktionskraft noch vieles eingehen in die gesamte Malerei der Gegenwart. Der Holländer P. Mondrian, von dem das Bauhaus jetzt eine theoretische Arbeit herausgab, zeigt reinfarbige, aber zu flächige, deshalb monotone Arbeiten. Der Russe El Lissistzky jedoch, der wichtigste, läßt ge-

malte Konstruktionen sehen, die von Phantasie, gefestigter, zarter Kraft und reinster Stufung der Farbe zeugen, in ihrer Art klassische Gebilde magischer Stereometrie, Gebilde dieses Architekten, Theaterkonstrukteurs und Malers. Man Ray, der Amerikaner, der 1922 mit Tristan Tzara sein Champ deliciux herausgab, zeigt Proben seiner Formenwunder, wie er sie ohne Photographenapparat photographierte. Über Auswertung seiner neuen Lichtbildkunst hat er selber gehandelt. *R.*

PRAG

Umělecka Béseda / Kunstverein / Mánes.

Die Mitgliederausstellung der Umělecka Béseda (im Repräsentationshaus) verdient Erwähnung weniger um beachtlicher Einzelleistungen willen, als um des Gesamttons, der in dieser Künstlervereinigung um Gestaltung ringt. Das heimatlich Naturverbundene eines warmblütigen Bauernvolkes sucht hier nach einer Form, die einer aus Drastik, Schwermut und Humor gemischten Veranlagung gerecht wird. Innerhalb dieses Strebens ist eine anerkennenswerte Ehrlichkeit am Werk. Zu persönlicherer Artikulation gelangen diese Ausdrucksversuche nur im Durchbruch unterbewußter Komponenten: einer dekorativen bei Sútnar, einer derb-grotesken bei Boháček, einer schwer-psychistischen bei dem in Anstand überragenden Jan Zrzávy. Die breite Mitte huldigt einem schwerblütigen Naturalismus.

Von den Ausstellungen im Kunstverein (Rudolfinum) seien die von Egon Adler, R. Schrötter und Charlotte Radnitz-Schrötter erwähnt. Adler ist ein gewandter Aquarellist, dem eine behende Technik bei Fixierung seines flotten farbigen Sehens zustatten kommt. Das Malerehepaar Schrötter ergänzt sich gegenseitig in frisch-dekorativer (sie) und plastisch-festigender (er) Begabung.

Künstlervereinigung „Manes" zeigt (in ihrem Pavillon) Arbeiten des Pariser Malers Mané-Katz, einer koloristisch begabten Erscheinung, die sich bei Anlehnung an warm-klassizistische Moderne auf gutem Niveau hält, die aber, sobald sie einer nur aus sich selbst heraus gültigen Persönlichkeit wie Chagall verfällt, in absichtlichen Farbklangkonstruktionen vergeblich um Zusammenhalt des Bildes ringt. Bei aller oft sehr feinen Koloristik muß der Wert solcher Vorführung in hiesiger Situation bezweifelt werden, deren eigene Unsicherheit nicht noch die fremde verträgt.

Im Repräsentationshaus zeigt Künstlervereinigung „Manes" das Werk des vor wenigen Jahren verstorbenen Beginners der tschechischen Moderne in der Architektur, Jan Kotěras. Ein freier und vornehmer Geist ringt sich aus dem Ekklektizismus des 19. Jahrhunderts und aus den Sezessionismen der Jahrhundertwende zu klarer, oft schon erstaunlich heutig anmutender Zweckbestimmtheit durch. Kotěra ist die tschechische Paralellerscheinung zu Berlage. Über seiner künstlerischen Bedeutung, die nicht unterschätzt werden darf und die diese repräsentative Aufzeigung durchaus verdient, steht seine menschliche, die in Form des überlegenen Weltmannes alle nationalen und generellen Unterschiede zu überbrücken und einem großzügigen Streben zur Moderne einzuverleiben wußte.

Oskar Schürer.

WIEN

Wenn auch die von der „Österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst" (unter Mitwirkung der Professoren Holzmeister, Behrens und Andri) in der „Sezession" veranstaltete Ausstellung, die Stichproben alter Kirchenkunst mit einer Schau neuerer österreichischer und (zum kleineren Teil auch) deutscher religiöser Kunst vereint, ihr Ziel, etwas Außerordentliches, Erstmaliges zu geben, nicht erreicht hat, wäre es gleichwohl unbillig, wollte man darob der Anregungen zu einer Regeneration der sehr im Argen liegenden kirchlichen Kunst vergessen. Auf welche Art eine solche erfolgen müßte, zeigt am besten der von Peter Behrens mit Werken seiner Schüler und namhafter Künstler aus dem Reich (Barlach, Dülberg, Gies, Hohenlohe, Hölzl, Knappe, R. Koch, W. Kreis, Nauen, Poelzig, Thorn-Prikker, Urbach u. a.) eingerichtete, einer mittelalterlichen Klosterbibliothek angenäherte Raum, im Ineinandergreifen von architektonischen Entwürfen, Plastik, Bildschmuck und Kunstgewerblichem; wobei in der freien Abwandlung des Überlieferten gleiches Verständnis für die Vergangenheit wie für die Forderungen der Gegenwart zum Ausdruck kommt, deren Kunstwollen dem Raum sein charakteristisches Gepräge gibt.

Um so dürftiger wirkt der Großteil der von den österreichischen Künstlern gestellten Arbeiten, deren meiste nicht nur der Originalität entbehren, sondern auch — was von dem formvollendeten Eklektizismus von Sterrers „Ölberg" nicht minder gilt, als von den schwächlichen, hodlernden Wandmalereien der Andri-Schule, den Pietábildern von Faistauer und Kitt — den Zusammenhang mit ihrer Zeit und des-

halb auch, in ihrer veräußerlichten Auffassung, die religiöse Überzeugungskraft vermissen lassen. Und doch hätte auch dieser Teil der Schau ein anderes, bedeutenderes Gesicht erhalten können, wenn nicht das Übergewicht der konservativen Elemente im Ausstellungskomitee bei der Auswahl heimischer Kunst zu einem Kompromiß mit dem Geschmack eines künstlerisch unreifen Publikums und damit zu fast gänzlicher Ausschaltung modernen Kunstwollens geführt hätte.

Das „Ereignis" der Schau ist Anton Hanaks kürzlich vollendete Pietà, deren Maria, ein machtvoll düsteres Weib von michelangelesker Wucht, knieend den verklärten, schmerzgelösten Leib des Sohnes vor sich hält, wobei der von ihr kaum gestützte Körper, dem alle irdische Schwere genommen ist, über dem Erdboden zu schweben scheint.

* * *

Den infolge der ablehnenden Haltung des Wiener Publikums gegenüber „Neukunst" in den letzten Jahren immer mehr überhandnehmenden retrospektiven Ausstellungen gliedert sich diesmal auch die Schau bei Nirenstein und — in gewissem Sinne auch, die bei Würthle ein. Während der Auswahl der „Neuen Galerie" von in Wiener Privatbesitz befindlichen Arbeiten Waldmüllers angesichts der zahlreichen hervorragenden Werke des Meisters in den öffentlichen Sammlungen nur ein beschränktes, lokales Interesse zukommt, beansprucht die bei Würthle veranstaltete große Schiele-Ausstellung eine weitaus allgemeinere Anteilnahme. Birgt sie doch eine Fülle aufschlußreicher Werke (großfigurige Kompositionen und Architekturlandschaften, Bildnisse und Aktstudien) aus allen Phasen dieses früh verblichenen Verkünders, der wie kein anderer Jung-Wiener Maler (außer Kokoschka) in der Entwicklungsgeschichte der modernen österreichischen Kunst verankert ist.

Poglayen-Neuwall.

WIESBADEN

Im Nassauischen Kunstverein setzte das neue Jahr mit vollen Akkorden glückhaft ein. Nolde, Masereel, Eberz und als neuer Name Ehmsen. Nolde war vor zwei Jahren das letztemal in großer, nicht zu überbietender Ausstellung hier, so daß diesmal kaum Neues zu sagen ist; lediglich vielleicht, daß die einzelnen Stücke, durch Ausschaltung schwersten Kalibers, näher zusammengerückt sind und dadurch der Gesamteindruck harmonischer wirkt. Unter den Aquarellen fallen die phantastisch-dämonischen Grotesken von Kröten und Schildkröten wirksam auf.

Die Holzschnitte von Masereel, der sich seinerzeit durch seine scharfen Kriegsillustrationen einen Namen gemacht hat, sind interessantes Glossarium. Wiederum meist Zeitpamphlete, in derb plakathafter, auf harter Schwarzweiß gestellter Technik. Schonungslose Geißelung. Oder auch sensationelle Spannung. Der „Kuß", oder „Der Überfahrene" zeigen eine in beklemmender Balance zu ungeheuren Wirkungen treibende Steigerungsfähigkeit.

Heinrich Ehmsen, ein Holsteiner von Geburt, stellt sich als neuer Name vor. In dem umfangreichen graphischen Werk dominieren Kriegserinnerungen. Die Erschütterungen des Kriegs haben hier, ähnlich wie bei Masereel, eine Natur künstlerisch entfesselt, aber mehr nach der Seite des Gemüts, als des Temperaments hin. Die politische Satyre tritt zurück vor der menschlichen Tragödie, die Anklage vor dem Schmerz. Von den neueren Arbeiten fesseln besonders die Darstellungen pathologischer Erscheinungen. Schilderungen furchtbarster Vorgänge menschlicher Selbstzerrüttung.

Die neuesten Graphiken von Eberz zeigen sensitive Verinnerlichung; ebenso die Graphiken von Worringer Duette von weiblichen Köpfen. Zärtliche Leidensgemeinschaft gibt den schmerzenreichen Gesichtern etwas von der süßen Adagiostimmung spätgotischer Beweinungen. *ch.*

ZÜRICH

Im Dezember/Januar stellt im Kunsthaus die Sektion Zürich der Gesellschaft schweiz. Maler, Bildhauer und Architekten aus. (Leider fehlten die Architekten ganz!) Eines der solidesten Talente auf Zürcher Boden ist Paul Bodmer. Von seinem zarten Beginn (er liebte es, seine Gestalten von schmalen Blättern wie von Tätowierungen überschneiden zu lassen) ist er zu größerer Härte fortgeschritten. In dieser Ausstellung zeigen seine prallen Enfaceköpfe — einfache Zeichnungen — sogleich faszinierende Spann- und Formkraft. Seine malerische Entwicklung bewegt sich mit ihren Heiligenlegenden und ihrem Durchtränktsein von verschiedensten vorrenaissancistischen Bildmitteln — Trecento, Konrad Witz, Meister von Flémalle — auf sehr eigenwilligen Wegen, die aber die Gefahr einer plötzlichen romantischen Vereinsamung zweifellos in sich tragen. — Wieder fällt die entschiedene Sauberkeit der Zellerschen Zeichnungen auf, denen mit der Sicherheit des Strichs zugleich die Sicherheit des Bildausschnitts gegeben ist. Zeller greift auch

zu der so lange vernachlässigten Buntstiftzeichnung, die für unsere Zeit wieder wichtig werden dürfte. — Hermann Huber setzt in der Hauptsache die Serie seiner Stilleben mit toten Tieren fort.

Der expressionistischen Form nähern sich Karl Hügin, Baumberger, Hosch. Selbst in den landschaftlichen Prospekten Karl Hügins spürt man Großstadtwissen. Die Landschaften mit den durchsichtig hingehauchten Staffagefiguren muten manchmal wie Szenenbilder zu Strindberg an. — Otto Baumberger, den man in Deutschland durch eine Tellinszenierung bei Reinhardt kennt, bewegt sich in fast allen Gebieten, von der Landschaft über das Heiligenbild bis zur Zeitsatire, ohne sich im Grunde malerisch verankert zu haben. Der junge Karl Hosch, der in den Malereien eine wuchtige Rundheit zeigt, verfällt in seinen Radierungen dem Einfluß Ensors, was bei einem jungen Menschen von heute eigentlich nicht erklärlich scheint.

Plastiken von Haller, Hühnerwadel, Gisler, Magg. *Giedion.*

Von Künstlern und Gelehrten

In Paris ist Anfang Januar der Maler Felix Valloton im Alter von 60 Jahren gestorben, der einer der ersten Vorkämpfer des modernen Stilgedankens in der Malerei gewesen ist und dessen Bilder auch in Deutschland sehr geschätzt wurden. Auch auf dem Gebiet des Holzschnittes und der Lithographie hat Valloton besondere Bedeutung, ähnlich wie sein skandinavischer Kollege Edward Munch. — Hofrat Dr. Gustav Glück, der Direktor der Gemäldegalerie des Wiener kunsthistorischen Museums, der, wenn er auch in den letzten Jahren wegen einzelner Bildertransaktionen von unterschiedlichen Seiten heftig angegriffen wurde, das Verdienst für sich in Anspruch nehmen kann, die Umgestaltung der Galerie entsprechend den heutigen Bedürfnissen in die Wege geleitet zu haben, ist am 1. Januar in den Ruhestand getreten. Doch wird der Gelehrte voraussichtlich trotzdem unter irgendeinem Titel die Leitung der Sammlung beibehalten. Auch Hans Tietze, der bekannte Wiener Universitätslehrer, der geistige Vater der bedeutenden musealen Neuschöpfungen und Umgestaltungen des Wien der Nachkriegszeit, hat seine Stelle im Unterrichtsministerium als Referent für Museumsangelegenheiten niedergelegt. Wie er in der „Arbeiterzeitung" ausführte, wegen der andauernden Widerstände, denen er und seine Mitarbeiter in ihrem Reformwerk seitens reaktionärer Dunkelmänner in- und außerhalb des Ministeriums begegneten. — Die Leitung und Organisation der deutschen Abteilung auf der diesjährigen internationalen Ausstellung in Venedig ist dem Direktor der städtischen Museen in Leipzig, Prof. Richard Graul, übertragen worden, der den ehrenvollen Auftrag angenommen hat. — Wilhelm von Bode, der Achtzigjährige, hat einen neuen Angriff gegen das Kultusministerium unternommen und in öffentlicher Brüskierung seines Vorgesetzten die ihm angebotene Aufstellung einer Büste im K.-F.-Museum abgelehnt. Da sachlich Bodes Gründe längst widerlegt sind, und sich der Landtag selbst mit einer erdrückenden Mehrheit für die kluge Kunstpolitik des Ministeriums im Hinblick auf die aktuellen Berliner Museumsfragen ausgesprochen hat, genügt es an dieser Stelle, lediglich noch einmal mit Nachdruck auf jene Artikel zu verweisen, die der „Cicerone" bereits im letzten Jahrgang im Kampf gegen die von Bode beliebte „Taktik der Entstellungen" veröffentlichte. Die „Frankfurter Zeitung" gibt äußerst witzig dem Kultusminister den klugen Rat, nunmehr an Stelle der geplanten Büste den eingerahmten Absagebrief der eben nicht mehr zu belehrenden alten Exzellenz einem der Berliner Museen zu überweisen. — In Königsberg ist kürzlich der Posten eines Akademiedirektors mit einem Nichtfachmann, wenn auch sympathischen Juristen, namens Nollau, besetzt worden. Darob scharfe Angriffe in der Presse gegen diese sehr bedenkliche Personalpolitik, die offiziell vom preußischen Ministerium in Fragen moderner Kunstpflege getätigt worden ist. An sich könnte sachlich gegen die Wahl des Ministeriums nichts eingewendet werden, wenn es sich nicht gerade um die vom Reich völlig isolierte Ostmark handelte, der dringend Hilfe nottut und die gerade an jener Stelle eine künstlerisch aktive und überlegene Persönlichkeit dankbar begrüßt haben würde, die zu finden bei gutem Willen doch wohl nicht allzu schwer gewesen wäre. — In Danzig wirkt am Stadtmuseum, das der klugen und zielsicheren Leitung Mannovskys untersteht, seit kurzem als Kustos der junge Kunsthistoriker Dr. Abramovski, der als Schüler Pinders demnächst ein grundlegendes Werk über die mittelalterliche ostdeutsche Plastik, ein Gegenstück zu Wieses „Schlesische Plastik", herausbringen wird. — Von Prof. Dr. Gustav E. Pazaurek, dem Direktor des Landesgewerbemuseums in Stuttgart, hat die Meißner Porzellanmanufaktur anläßlich seines

60. Geburtstages durch ihren ersten Künstler E. P. Börner eine Plakette in rotem Boettgersteinzeug herstellen lassen, die auf der einen Seite das Porträt, auf der anderen eine sinnige Allegorie auf Pazaureks Tätigkeit aufweist.

Neue Bücher

Andreas Lindblom, Jacques-Philippe Bouchardon och de franska bildhuggarna vid Stockholms slott under rokokotiden. Uppsala 1924.

In der Geschichte der neueren schwedischen Kunst bildet der Stockholmer Schloßbau das zentrale Glied, in dem 17. und 18. Jahrhundert, Barock, Rokoko und Klassizismus sich begegnen. Die architektonische Gestalt, die ihm Nikodemus Tessin der Jüngere gegeben hat, ist aus dem römischen Hochbarock, unter besonderer Anlehnung an Bernini, hervorgegangen; an der Inneneinrichtung des Stockholmer Schlosses vollzog sich dann auf der ganzen Linie der Übergang zum französischen Stile. Er erfolgte in der Weise, daß Hårlemann, der an der Spitze des Schloßbaues stand, seit 1732 französische Bildhauer, Maler, Dekorateure und Kunsthandwerker nach Schweden berief. Der bedeutendste unter diesen Künstlern war der Bildhauer Jacques-Philippe Bouchardon.

Die Monographie, die Andreas Lindblom ihm gewidmet hat, teilt die Vorzüge, die man von den anderen Arbeiten dieses Forschers kennt; sie ist gründlich und umfassend in der Sammlung des urkundlichen und des Denkmalsstoffes, sorgfältig in seiner Kritik, besonnen in den Folgerungen. Diese Eigenschaften sind hier um so höher zu schätzen, als das Material über Bouchardon recht brüchig ist und daher die Aufgabe, die sich Lindblom gestellt hat, mühevoll war. Dennoch ist es Lindblom gelungen von Bouchardons Persönlichkeit und Wirken im ganzen ein klares Bild zu schaffen, durch das zugleich die Kenntnis des Fortganges des Schloßbaues in dem Zeitraume etwa zwischen 1732 und 1753 vielfach bereichert worden ist.

Jacques Philippe Bouchardon, geboren 1711, war ein jüngerer Bruder Edmes und hat wie dieser zunächst in der Werkstatt des Vaters zu Chaumont in der Champagne gelernt. Nach dem merkwürdigen und etwas dunkeln Zwischenspiele seiner Soldatenjahre hat er seine Studien in Paris bei Edme und an der Akademie fortgesetzt. Ob er sie mit einem Aufenthalte in Italien abgeschlossen hat, bleibt unsicher. 1741 nahm er die Berufung nach Stockholm an, und dort hat er mit der Unterbrechung einer Auslandsreise in den Jahren 1751—52 bis zu seinem frühen Tode im Jahre 1753 gewirkt. Seine Tätigkeit galt vor allem der Schloßausstattung. Von Bouchardon rühren der bildnerische Deckenschmuck und die stark bernineske Kanzel in der Schloßkirche, ferner die Reliefs in den Schloßarkaden, die Modelle für die vier großen Entführungsgruppen und die Reihe der Taten des Herkules her. Seine glücklichste Arbeit sind indes die Kandelaber für das Treppenhaus, an deren Entwürfen allerdings auch Jean Erik Rehn und Hårleman teilhaben; letzterer ist dabei, wie Lindblom hervorhebt, von den Kandelabern des Wiener Belvederes angeregt worden. In seinen Großwerken erweist sich Bouchardon als ein Mann des Barocks, dessen Kunst in der italienischen Überlieferung wurzelt, aber vom französischen Geschmacke eine gewisse Maßhaltigkeit und Neigung zu rationaler Klarheit der Form übernommen hat. Die Hinwendung seines Bruders Edme zu einem abgekühlten Klassizismus hat er nicht mitgemacht. Gerade durch ihren Konservatismus eignete sich Bouchardons Kunst besonders für die Ausstattung des Schlosses, indem sie dessen Stilüberlieferung zwanglos fortsetzte. Außerdem aber hat ihm Lindblom einige Kleingruppen und -figuren zuweisen können, in denen Bouchardon sich als einen feinen Meister des Rokokos und damit als Wegbereiter dieses Stils in der Bildnerei Schwedens erweist. Endlich ist von ihm noch eine Anzahl von Bildnisbüsten erhalten, unter denen die Karls XII. durch geistreiche Lebendigkeit vorzüglich hervorragt.

Jacques Philippe Bouchardon zählt nicht zu den bedeutenden Persönlichkeiten der Kunstgeschichte. Es war kein Neuerer oder Bahnbrecher; seine Schöpfungen sind in Motivwahl und Formgebung von der Überlieferung bestimmt. Aber eben die Überlieferung gibt seiner Kunst den Sokkel, durch den sie über sein Talent erhöht wird. Seine Werke sind immer formal gut durchdacht — ein treffliches Beispiel das Fußstück der Kanzel in der Schloßkirche mit den Evangelistensymbolen —, die Arbeit ist gediegen, die Behandlung fein, geschmackvoll, zuweilen selbst geistreich. In der Geschichte der Bildnerei in Schweden bedeutet er den Übergang von dem Barock deutsch-italienischen Stempels, wie ihn Burchard Precht vertrat, zur französischen Observanz; zugleich aber hat er als Lehrer an der neu-

begründeten Akademie an der Heranbildung eines schwedischen Künstlerstammes mitgewirkt. Es setzt mit ihm die Linie an, die zu Sergel führt; Sergels Lehrer war freilich nicht mehr Bouchardon selbst, sondern dessen geringerer Nachfolger L'Archevêque.

Das Buch ist, wie bei schwedischen Veröffentlichungen die Regel, vortrefflich ausgestattet, der Bildstoff mit besonderer Sorgfalt behandelt. *Albert Dresdner.*

Curt H. Weigelt, Giotto, Klassiker der Kunst. 29 Bd. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1925.

In der bewährten Serie der „Klassiker der Kunst" wurde seit langem der Band über den großen Florentiner Maler entbehrt. Das Bedürfnis, gerade bei diesem Künstler gutes und reiches Anschauungsmaterial vor sich zu haben, war um so stärker, als leider in der meisterhaften Monographie von Rintelen der Illustration nicht in so weitgehendem Maße Rechnung getragen wurde. Die Deutsche Verlagsanstalt hatte die glückliche Wahl getan, die Bearbeitung des vorliegenden Bandes einem auf dem Gebiete der mittelalterlichen Malerei Italiens schon wohlerprobten Autor, dem wir auch das Buch über Duccios Kunst verdanken, anzuvertrauen. Obgleich der Verfasser im wesentlichen der Auffassung Rintelens beipflichtet, ist doch nirgends seine persönliche, kritische Stellungnahme zu verkennen, die besonders in den eingehenden, sorgfältigen Anmerkungen zutage tritt. Gleicherweise hält sich auch der Text in seinem ruhigen sachlichen Ton nach jeder Hinsicht auf der Basis selbständiger Beobachtung. Neu und sehr dankenswert sind des Verfassers genaue Angaben über den Erhaltungszustand der Fresken und die ergebnisreichen Feststellungen über Giottos koloristisches Vermögen. Außer den eigenhändigen Werken des Künstlers hat Weigelt auch die apokryphen Fresken und Tafelbilder in den Band aufgenommen und sie, soweit es die Vorsicht gebot, zu gruppieren versucht.

Die Ausstattung des Bandes reiht sich würdig der früheren an; zahlreiche neue Detailaufnahmen, vor allem der bisher wenig beachteten dekorativen Stücke in der Arenakapelle, bieten eine willkommene Bereicherung und Vertiefung der Anschauung von Giottos feinen künstlerischen Mitteln. Alles in allem darf der neue Band als einer der besten in der Serie angesprochen werden. *Dussler.*

Martin Hürlimann: Tut Kung Bluff, Das unvermeidliche Buch eines Weltreisenden. Grethlein & Co. Verlag, Zürich, Leipzig.

Der ironisch-bescheidene Untertitel darf ernsthaft genommen werden: dieses Buch war wirklich unvermeidlich, es mußte kommen, sagen wir Dank, daß es gekommen ist. — Sind wir nicht überfüttert mit Reisebüchern jeder Art?

Hier aber hat einer die Bildung und Kraft mitgebracht, die Erlebnisse einer Weltreise wirklich menschlich und sachlich zu sehen, und er hat seine Gesichte prächtig geformt — ohne jemals persönlicher Eitelkeit zu verfallen. Und gerade dies hat uns, die wir mit eitlen Reisebüchern jeder Gattung überfüttert sind, gefehlt: der Gefährte ohne persönliche Eitelkeit bei stärkster persönlicher Formungskraft und einem nicht alltäglichen Einfühlungsvermögen in die künstlerischen Dinge. Deshalb ist Tut Kung Bluff ein ideales Reisebuch für jeden Kunstfreund. *M. M.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

BERLIN

In den ersten Tagen des Januar ist der bekannte Kunsthändler Paul Cassirer an den Folgen eines Selbstmordversuchs gestorben. Daß der plötzliche Abgang gerade dieser Persönlichkeit eine schwer auszufüllende Lücke im Kunstleben der Reichshauptstadt hinterläßt, müssen auch die zugestehen, die innerlich die Ziele und Methoden der Cassirerschen Kunstpolitik nicht immer gutzuheißen vermochten. Nach dem Grundsatz, der an den Toten nur das Gute erkennen will, soll indes festgestellt werden, daß mit Paul Cassirer jedenfalls eine Persönlichkeit von nicht alltäglichem Ausmaß dahingegangen ist. Das Geschäft (Verlag und Kunsthandel) soll von den bisherigen Mitarbeitern des Verstorbenen, Dr. Feilchenfeld und Dr. Grete Ring, fortgeführt werden. *n.*

Terrakotten des Statius von Düren in Dänemark

Ein Beitrag zum Kunstexport Lübecks im 16. Jahrhundert

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel

Von ALFRED ROHDE-Hamburg

NOCH heute ist in der St.-Knuds-Domkirche zu Odense der große Schnitzaltar des Claus Berg ein Kronzeuge lübischen Kunstschaffens. Ein Meisterwerk jenes vielfigurigen norddeutschen Altartyps des beginnenden 16. Jahrhunderts, wird er hier nicht als Fremdkörper empfunden sein, sondern er war schon damals vorgeschobener Posten deutschen Kunstwollens von werbender Kraft. Und er war einst nicht der einzige Kronzeuge in der fünischen Hauptstadt. Wer in früheren Jahrzehnten von der Domkirche kommend, über den Marktplatz gehend, in die Overgade einbog, der sah gleich linker Hand ein Haus liegen, das seine mit einer langen Reihe langweiliger Fenster versehene Breitseite der Straße zuwendete (Abb. 1). Über die ganze Fassade waren in gleichmäßigen Abständen zwischen den Fenstern des ersten, zweiten und dritten Stockwerkes 32 Terrakottaplatten verteilt, die aus der Werkstatt des Statius von Düren in Lübeck stammten. Die Geschichte des Hauses berichtet uns, daß dieses 1683 unter dem Ratsmann und Zöllner Kristen Westesen in seinem Bau fertig war, da es in diesem Jahre in der Grundtaxe als höchstbewertetes Anwesen der Stadt aufgeführt wird. 1728 erwarb Oberst Günther Didrich von Finecke, der 1729 starb, das Haus. Dieser an sich belanglose Besitzwechsel — die Witwe verkaufte das Haus schon 1733 an den Apotheker von Westen und seitdem beherbergte es die Löwenapotheke — ist deshalb von Wichtigkeit, weil Finecke 1722 den großen Hof „Dallund" bei Odense erworben hat und auch an dem Wohnhause dieses Gutes Statius von Düren-Terrakotten eingebaut sind. Der damals schon zerstreute Besitz an Terrakotten läßt den Schluß ziehen, daß sie alle von einem gemeinsamen älteren Hause stammen, und daß wir in der Fassade von Overgade 8 ebenso wie in Dallund lediglich vorbildliche Beispiele zu erblicken haben, wie man in vergangenen Jahrhunderten aus einem historischen Sinn heraus die Denkmäler der Vorfahren als geschichtliche Urkunden verwertete. Der Architekt verwendete für sein Haus in Odense nur 32 Steine, die übrigen mag er beiseitegelassen haben, und aus diesem Bestande hat sich Didrich von Finecke ausgewählt, was er für Dallund brauchte. Vor 1683 gehörte das Grundstück der Familie Bager und 1580 führte der Kaufmann Oluf Bager hier ein Haus auf, das auf dem Grunde von Overgade 8 und 10 stand. Und in diesem Bauherrn haben wir wohl den Mann zu erblicken, der die Terrakotten aus Lübeck bezogen hat.

Oluf Bager, der von 1521 bis 1602 lebte, war der größte und einflußreichste dänische Handelsmann seiner Zeit, der bei dem dänischen König Frederik II. eine ähnliche Vertrauensstellung genoß wie Anton Fugger am österreichischen Hof. Und um ein Dokument seiner Geldmacht zu geben, hat sich an ihn auch eine ähnliche Sage geknüpft wie an den großen Augsburger: der König habe, so wird erzählt, ihn einst besucht und habe gesehen, wie er seinen Kamin mit Kaneelrinde heizte. Als der König sein Erstaunen über die Verwendung eines so kostbaren Brennmaterials ausdrückte, da habe Oluf Bager geantwortet, er könne noch kostbareres Brennmaterial verwenden, er habe daraufhin den Kamin mit den königlichen Schuldbriefen weiter geheizt.

Seine internationalen Handelsbeziehungen werden ihn sicher zu wiederholten Malen nach Norddeutschland, insbesondere nach Lübeck, geführt

haben, den Beleg dafür, daß er selbst diese Hansestadt besucht hat, finden wir in einem Königsbrief vom 2. März 1569, in dem die Auszahlung von 26 Talern 10 sh lübsch an Oluf Bager angekündigt wird für eine längere Reise, die Bager im königlichen Interesse im September 1568 durch Holstein nach Lübeck und Hamburg unternommen hatte. Bei dieser oder bei ähnlicher Gelegenheit mag Bager die neue Bauweise mit den Terrakotten des Statius von Düren in Lübeck kennengelernt haben und der Wunsch mag in ihm rege geworden sein, sein neu zu errichtendes Haus ebenfalls mit diesem Terrakottaschmuck zu versehen. Er muß aus dem Vorrat der Werkstatt gekauft haben, denn, was er kaufte, sieht nicht nach einem einheitlichen Auftrag aus, sondern ist wahllos zusammengesetzt. Da finden wir mehrfach die drei Steine von Gesetz und Gnade, die zu einem Tryptichon zusammengehören (in Odense 1556 datiert), da finden wir Imperatoren- und Frauenköpfe in Lorbeerkranzumrahmung und die Wappensteine mit den Wappen der Lübecker Bergenfahrer und dem nordischen Löwen. Es sind einige wenige Typen, die sich immer wiederholen. Auch die Wappensteine waren rein dekorativ verwendet, ohne tieferen Grund, da sich irgendwelche Beziehungen zu den Bergenfahrern — etwa, daß diese in Odense eine Handelsniederlassung mit Haus hatten — nicht feststellen läßt.

Das Haus Overgade 8 hat in der abgebildeten Form bis 1853 bestanden, heute sind die Terrakotten zu einem Drittel an der Hofseite des gleichen Hauses eingemauert, einem zweiten Drittel an das Museum in Odense gegeben, während das letzte Drittel sich im Nationalmuseum zu Kopenhagen befindet, ein vereinzelter Stein, der vermutlich auch von dem erwähnten Hause stammt, ist in Odense in der Straße Vestergade 16 eingebaut. Anscheinend haben aber noch andere Häuser in Odense Terrakottaschmuck getragen, wenigstens läßt sich archivalisch nachweisen, daß die Fassade des Hauses Overgade 4, das 1581—1582 erbaut worden ist, ebenfalls mit Terrakotten des Statius von Düren versehen war.

Einzelstücke sind einige Terrakotten, die heute das Nationalmuseum in Kopenhagen besitzt. Zwei davon stammen von Häusern in Kopenhagen, die abgebrochen sind. Der Prophet Joel (Abb. 2), der eigentlich mit dem Tryptichon von Gesetz und Gnade zusammengehört — sein Gegenstück ist hier der Prophet Daniel (vgl. Eimers, Abb. 53) —, befand sich ursprünglich an einem Hause in der Lille Kongensgade, während der in seiner Qualität feine Frührenaissancekopf in Lorbeerkranzumrahmung (Abb. 3) früher in einem Hause des Peter-Matsens-Ganges angebracht war. Ein dritter Kopf sitzt noch heute in einem Hinterhof in der Fridericiagade.

Wie diese Beispiele vereinzelt dastehen, so sind auch zwei Köpfe am Rathaus in Köge (Seeland) und ein Figurenrelief mit der Darstellung der Esther vor Ahasver (Abb. 4) Einzelstücke, das letztere Relief stammt aus dem Schloß Nösbyhoved auf Fünen, das schon 1811 vernichtet wurde, und 1811 kam das Relief als eines der ersten Denkmäler der Vergangenheit an das Nationalmuseum in Kopenhagen.

So vermag uns der nur spärliche Denkmälerbestand an Statius von Düren-Terrakotten in Dänemark nur eine schwache Kenntnis von der Verbreitung der Erzeugnisse dieser Werkstatt zu vermitteln, er gibt uns aber doch Anhaltspunkte dafür, daß weder Flensburg die nördlichste noch vielleicht Stralsund die östlichste Stadt ist, die solche Terrakotten an ihren Hausfassaden verwendet hat, daß vielmehr die damaligen Handelswege einen regen Export nach dem Norden wie ebenfalls vielleicht nach dem Osten auch von Lübecker Terrakotten vermittelten [1].

[1] Vgl. hierzu den Literatur-Nachweis am Schluß der Rubrik „Neue Bücher".

Abb. 4. Esther vor Ashasver
Früher im Schloß Noesbyhoved auf Fünen. Jetzt Kopenhagen, Nationalmuseum

Abb. 2
Prophet Joel
Früher an einem Hause, Kopenhagen, Lille Kongensgade
Jetzt Kopenhagen, Nationalmuseum

Abb. 3.
Kopf in Lorbeerkranzumrahmung
Früher an einem Hause, Kopenhagen, Peter Matsensgang
Jetzt Kopenhagen, Nationalmuseum

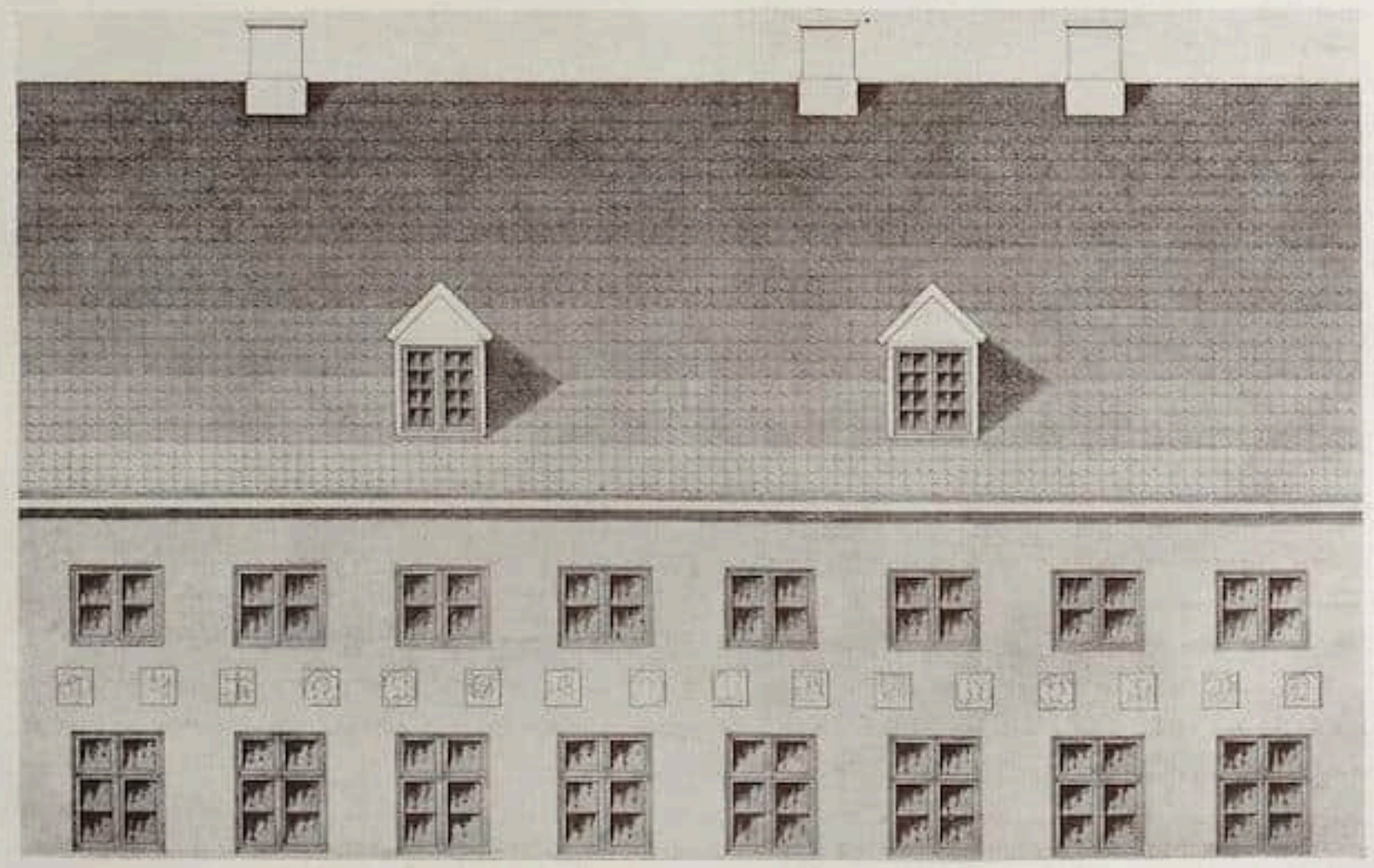


Abb. 1. Ansicht der Löwenapotheke in Odense, Overgade 8, im Jahre 1853
Nach einer Zeichnung im Besitz des Nationalmuseums in Kopenhagen

Abb. 1. Fayenceschälchen. Savona (?), Anfang des 17. Jahrh.
London Victoria and Albert Museum

Abb. 2. Fayencekübel. Savona (?), Anfang des 17. Jahrh.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Bemerkungen über eine Gruppe italienischer Majoliken des 17. Jahrhunderts

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von BERNARD RACKHAM-London

IN der Salting Collection des Viktoria- und Albert-Museums in London befindet sich ein kleines, 5,5 cm hohes Majolikaschälchen, das lange Zeit für ein allen andern wohlbekannten Typen fernstehendes Stück gegolten hat. Über seine Herkunft oder Geschichte ist nichts Näheres bekannt, außer daß es von Mr. George Salting auf der Versteigerung der Sammlung von Sir William Drake erworben ist. Ein bestimmter Eindruck von Frische scheint darauf hinzuweisen, daß es sich um ein Versuchsstück neuer Art handelt. Das Schälchen ist zart geformt, die Wandung ist für eine Majolika ungewöhnlich dünn, es ist unten achtseitig und läuft nach oben in acht ausgeschweiften Bogenflächen aus. Seine beiden Henkel, in Form gebrochener Schnörkel, sind schwarz mit kupfergrüner Deckung. Dieses Grün ist „geflossen" und hat die weiße Glasur der Wandung in der Umgebung der Henkel verfärbt. Die Glasur ist bemerkenswert weich und glatt und bildet einen schönen Grund für die Blaumalerei der Innenseite. Der Innenboden ist mit der Halbfigur einer jungen Frau bemalt, deren in der Mitte gescheitelte Haare in überhängenden Reihen loser Locken angeordnet sind, in der Hand hält sie eine Tulpe. Die Wandungen sind mit verschiedenen eckigen Motiven in Feldern dekoriert, die der Schalenform entsprechen: ein wenig zartes Kupfergrün ist dem Blau bei dem Innenrande der oberen Felderreihe beigemischt.

Nunmehr ist ein Gefäß von zweifellos gleicher Herkunft, das von derselben Hand bemalt ist, aufgetaucht, ein großer doppelt gehenkelter Topf von 15,3 cm Höhe, der dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe kürzlich von Herrn Otto Blohm geschenkt wurde. Die Malerei dieses Stückes ist nur in Blau ausgeführt, die Zeichnung zeigt auf der inneren Bodenfläche einen Delphin, auf der Außenwandung zwei Reihen von Medaillons mit Brustbildern junger Männer und Frauen, die Blumen, Fruchtkörbe, Musikinstrumente und andere Gegenstände halten, ganz ähnlich dem Brustbild auf dem Schälchen in South Kensington. Um den Fußring läuft ein Ornamentstreifen, in dem noch der Einfluß des 16. Jahrhunderts nachlebt. Die etwas trockene Glasur ist stark haarrissig.

Diesen beiden Stücken müssen ferner drei Teller angereiht werden, von denen sich einer im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg befindet, während die beiden anderen sich bereits in den Sammlungen des Viktoria- und Albert- (ehemals South Kensington-) Museums befanden, als im Jahre 1873 der große Katalog der italienischen Majoliken dieses Museums von C. Drury Fortnum verfaßt wurde.

Alle drei Teller sind nur in Blau bemalt, der in Hamburg hat einen vertieften Spiegel mit der Malerei einer fast in ganzer Figur dargestellten Judith, die ein Schwert und das Haupt des Holofernes hält. Ihre Tracht ist phantastisch, doch zeigt sie, daß der Maler durch das in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts modische Kostüm beeinflußt ist. Diese Mitteldarstellung ist eingefaßt von einem breiten, sorgfältig entworfenen Randmuster von dichtem stilisierten Blumen-, Blatt- und Bandornament, das auswärts von einem radialen Stäbchenmotiv, innen von einer Doppelwellenlinie begrenzt wird.

Dieses letztere Motiv bildet ein Verbindungsglied mit der oben beschriebe-

nen kleinen Schale der Salting Collection und beide Motive begegnen weiterhin auf den beiden Tellern in South Kensington als Einfassungen des Randes aus symmetrisch geordnetem Blumen- und Bandwerk, das die breite Randfläche der Tellerfahnen füllt.

Diese beiden Teller sind im wenig vertieften Spiegel mit einem Kampf zwischen Löwin und Pferd bzw. mit einem Amor und einem Delphin bemalt. Trotz dieser verschiedenartigen Bemalung scheinen die Teller zu einem Satz zu gehören, wie das auf beiden wiederkehrende viergeteilte Wappen mit vier steigenden Löwen zeigt.

Die Entstehungszeit dieser fünf Stücke kann auf Grund des freilich etwas idealisierten Kostüms der auf drei von ihnen vorkommenden Figuren etwa in das zweite oder dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts gesetzt werden. Ihr Entstehungsort ist weniger leicht zu bestimmen. Der merkwürdige Nachklang der „piatti amatorii", einer früheren Epoche von Diruta in den Brustbildern blumenhaltender Frauen, ist vielfach zufällig: Man bemerke auch, daß, wo bei diesen älteren Majoliken die Blume eine Nelke ist, die Dame hier eine Tulpe hält.

Die kleine Schale mit ihrer verfeinerten Form und blauen Malerei erinnert an die Porzellanschälchen mit den Jahreszahlen 1627 und 1638 im Viktoria- und Albert-Museum, die früher als Ausläufer der Florentiner Medici-Porzellane betrachtet wurden, in Wahrheit aber wohl in der Majolikatöpferei in Candiana bei Padua entstanden sind[1]. Die Ähnlichkeit ist besonders überzeugend durch das unklar verwaschene Kupfergrün, das ebenso bei dem Majolikaschälchen und auf der Porzellanschale von 1627 verwendet ist. Diese deutliche Verwandtschaft geht übrigens offenbar nicht über die Beziehungen beider Gruppen zu gleichzeitigem chinesischen Porzellan hinaus. Beide Gruppen stellen zweifellos einen Versuch dar, das ostasiatische Erzeugnis nachzuahmen; das kleine Majolikaschälchen ist in der Form und in geringerem Maße auch in seiner Felderdekoration durch die dünnwandige Gruppe blauweißer Exportporzellane angeregt, die in China in großer Menge unter der Regierung Wan-Li's (1573 bis 1619) hergestellt sind. Wenn auch Candiana nicht vollkommen außer Betracht bleiben darf (das Grün spricht für diese Möglichkeit), so werden wir der Wahrheit doch wohl bei der Zuschreibung unserer beiden Majoliken an die Töpfereien der ligurischen Küste zwischen Savona und Genua näherkommen, die im 17. Jahrhundert eine führende Stellung einzunehmen begannen.

Die beiden South Kensington-Teller sind von Fortnum in das 18. Jahrhundert und versuchsweise nach Castelli versetzt. Die hier zusammengestellte Gruppe beweist, daß diese Bestimmung irrtümlich war, auch gibt es unter den sicheren Castelli-Arbeiten keine, die die frühere Zuschreibung rechtfertigen könnte.

Freilich ist der Einfluß des chinesischen Porzellans schon in den Majoliken des 16. Jahrhunderts, besonders den venetianischen, zu bemerken. Wir denken bei diesem Einfluß an die Zeichnung von blauen Blattranken, die heute als „alla porcellana" bezeichnet werden. Bei diesen ist die Nachahmung jedoch nur allgemein und indirekt. Für einen irgendwie bedeutenderen Import chinesischen Porzellans nach Italien vor dem 17. Jahrhundert gibt es nur wenige Anhaltspunkte. Der Verfasser kennt nur zwei Beispiele von frühem Ming-

---

[1] Vgl. Emil Hannover, Pottery and Porcelain, London 1925, Vol. III, p. 11, fig. 5 und die Anmerkung des Herausgebers B. Rackham, ebendort, p. 541. Ferner Burlington Magazine, Vol. XVII, 1910, p. 163 (B. Rackham, Two seicento porcelain bowls).

Porzellan in älteren italienischen Sammlungen. Im Museo Civico in Arezzo befindet sich eine langhalsige bauchige Flasche mit blauer Lotoszeichnung in rechteckigen Feldern, die dem 15. oder dem frühen 16. Jahrhundert zugeschrieben werden kann, der Schatz von San Marco in Venedig enthält einen kleinen eiförmigen Krug aus unbemaltem weißen Prozellan mit einem in leicht erhabenen Umrissen gezeichneten Rankenmuster.

Nach 1600 kann ein tiefgreifender Wechsel der Mode in der italienischen Majolika beobachtet werden. Die vielfarbigen „istoriati"-Malereien und die Grotesken im Stil Raphaels werden in die Werkstätten zweiten Ranges verbannt und verlieren die Gunst der großen Herren. Blau und Weiß nehmen in der modischen Majolikatöpferei unter dem Druck des immer stärker zunehmenden Handels mit Porzellanen aus dem fernen Osten die Führung und auch, wo keine wörtliche Nachahmung chinesischer Zeichnung vorliegt, wird das alte Repertoire figürlicher Darstellungen aus der klassischen Mythologie oder der biblischen Geschichte in einfarbigem Blau gegeben, um es dem Tagesgeschmack anzupassen.

In den ligurischen Werkstätten wurde die neue Mode in weitestem Umfange befolgt, und wahrscheinlich verdanken wir dem Unternehmungsgeist eines Töpfers dieser Gegend die Stücke, die den Gegenstand dieses Aufsatzes bilden und bei denen es sich allem Anschein nach um Versuchsstücke handelt.

Zum Kapitel „Nürnberger Kunsttradition“

Von HEINRICH KOHLHAUSSEN

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

IM Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg steht ein mit Scharffeuerfarben bemalter Nürnberger Fayencekrug (Abb. 1), auf dessen Schauseite in hellem, verschiedentlich durch blaue Untermalungen belebtem Mangan die Predigt Johannis des Täufers dargestellt ist. Darüber, als Abschluß einer das Ganze rahmenden kräftig gelb-grünen Kartusche, das Doppelmonogramm J.V.C. oder J.C.V., das neben der Zinnmarke des 1754 Meister in Nürnberg gewordenen Christian Roth in eingeritzten Großbuchstaben auf dem Deckel wiederkehrt. Auf der Bodenunterseite die Signatur des Malers: „Georg Kordenbusch“ in klar gemalter Kursivschrift. Da sie in dieser Vollständigkeit anderen ebenbürtigen Arbeiten des Künstlers fehlt, kann hier vielleicht eine persönliche Beziehung zum späteren Besitzer (siehe das Monogramm) vermutet werden, dessen Vorname das Motiv bedingt haben mag. Die Darstellung der Johannispredigt selbst gehört der älteren Nürnberger Kunstgeschichte an. Kordenbusch scheint neben der selbstverständlichen Benutzung der damals modernen Nilson-Stichvorlagen (zwei Teller in Hamburg) eine Vorliebe für das 16. Jahrhundert gehabt zu haben. (Ein Bierkrug mit einer Jost Amman nachempfundenen Reiterfigur, R. Schmidt, Meisterwerke deutscher Fayencekunst, Nr. 155, Taf. 19.) Indessen hat er in unserem Falle nicht — wie die Übereinstimmung einiger Vordergrundsfiguren mit denen von Dürers Holzschnitt der Schaustellung Christi (B. 9) vermuten läßt — jenes Blatt direkt benutzt, sondern ein Relief seines 100 Jahre vorher tätigen Landsmannes Georg Schweigger kopiert. Schweigger muß gerade die Johannispredigt interessiert haben, denn noch heute sind drei Reliefs aus Kelheimer Stein mit dieser Darstellung von seiner Hand erhalten. Das eine im Braunschweiger Landesmuseum mit der Nachahmung des Dürermonogramms und der Jahreszahl 1511 auf der Vorderseite und der Signatur „Georg Schweigger Bildhau. in Nürenberg dem ... Anno 1646“ auf der Rückseite. Von den beiden anderen Reliefs im Wiener kunsthistorischen Museum ist das erstere vorderseitig G. S. signierte mit geringen Abweichungen eine Wiederholung des Braunschweiger Stückes (Abb. 2), das zweite, wesentlich vereinfachte, eine freiere Nachbildung mehr im Sinne des 17. Jahrhunderts (Abb. 3). Die leichte Bearbeitungsweise des subtilste Schnitzarbeit gestattenden Materials verleitete den geschickten Künstler dazu, die Vordergrundsfiguren fast vollrund herauszuarbeiten und an Oberflächendetails wie Schlüsselbund, Riemenzunge, Straußenfedern sein handwerkliches Können herausfordernd zur Schau zu stellen. Zur Gestalt des Johannes verschmolz er — wohl auch unter dem Eindruck der Johannesfigur des Dürerschen Höllenfahrt-Holzschnittes (B. 41) — die untere Partie des Christus und die redenden Hände des Pilatus der Schaustellung. Die wirre Volksmasse dieses frühen Dürerblattes kam für ihn weniger mit den Typen als mit den Kopfbedeckungen in Betracht. Überhaupt tritt die gleichgültig behandelte und in den Hintergrund verbannte Menge zurück hinter den Gegensatz zwischen eiferndem Prediger und seinem prachtvollen Gegenspieler, dem selbstbewußt und gleichmütig auf seine Waffen gestützten Landsknecht. Die Art, wie hier Raum und Gegensätze geschaffen werden, verrät das 17. Jahrhundert. Zur Wertung der Schweiggerschen Leistung ist die Betrachtung des Motivs nicht unwichtig. Vom ausgehenden Mittelalter, der Zeit volkstümlicher

Abb 3

Fayenceteller, Savona (?), Anfang des 17. Jahrh.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Abb. 4

Abb. 5

Zwei Fayenceteller. Savona (?). Anfang des 17. Jahrh.

London, Victoria and Albert Museum

Zu: Bernard Rackham, Bemerkungen über eine Gruppe italienischer Majoliken des 17. Jahrhunderts

Abb. 1. Georg Kordenbusch
Fayencekrug. Zweites Viertel des 18. Jahrh.
Höhe ohne Deckel 20 cm

Abb. 2. Steinrelief. Um 1646

Abb. 3. Relief. Nach 1646

Georg Schweigger

Predigten an erfreute sich die Johannespredigt gewisser Beliebtheit. Von Dürer selbst sind nicht — wie man beim ersten Anblick des Schweiggerreliefs vermuten möchte — Darstellungen einer Johannespredigt oder Studien dazu erhalten, nur das Ende des Täufers hat er in zwei Holzschnitten geschildert. Dagegen findet sich die Predigt auf niederländischen Bildern der Zeit (Patinir, Jan Swart). Bei dem letzteren fällt besonders die am linken Bildrand sitzende Frau auf, die unserer Rückenfigur recht nahekommt. Zu erwähnen ist auch der Cranachholzschnitt (B. 60), wo der in ebenem Walde predigende Täufer hinter einer gleichartigen provisorischen Asttribüne steht. Sicher haben solche Kompositionen, wo dem Täufer gegenüber sitzende Frauen und als Rahmenfiguren stehende Männer sich befinden, den Bildaufbau unseres Reliefs beeinflußt. Wenn nun eine so Dürerische Gestalt wie unsere Rückenfigur mit dem bäuchlings strampelnden Kinde auf dem Schoß nicht im Opus des Meisters selbst begegnet, dafür deren Gürtelbehang (Messer, Schlüssel, Geldbeutel mit rundem Knopfverschluß und drei Troddeln) genau so oder sehr ähnlich auf fast einem Dutzend Holzschnitten, Stichen und Zeichnungen Dürers, dann ist das nur so zu erklären, daß beim Anblick etwa von Dürers Wochenstube sich dem Betrachter zwei so einprägsame Frauengestalten, wie die im Vordergrund sitzenden, aufdrängten und verschmolzen, an dem Detail des Gürtelbehanges aber sich die Schweiggersche Freude am kostümlichen „Stilleben" entzündete. Und wo hätte er dafür die Vorlagen besser vorgefunden als bei dem in diesem Punkte ihm gleichgesinnten Dürer, dessen liebevolle Sorgfalt keinen noch so unbedeutenden Gegenstand überging. Natürlich erklärt das nicht allein die Vorliebe Schweiggers für Dürer: die lag im Zeitgeschmack begründet (vgl. Leonhard Kerns Relief nach Dürers vier Frauen im hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe). Wenn man daneben weiß, daß die großen Sammler des 17. Jahrhunderts (Erzherzog Leopold Wilhelm, Lord Arundel) Dürerwerke und selbst Kopien leidenschaftlich sammelten und Doppelmayrs Bemerkung über Schweigger dazu hält, „daß seine gantze Historien von kleinen halbrunden Figuren an die Ausländer in hohen preiß verkauffet würden," dann glaubt man den Beginn einer bis heute währenden Nürnberger Fremdenindustrie zu verspüren, über der Dürers Schatten drohend lag und im Verein mit dem wirtschaftlichen Niedergang ein gut Teil schöpferische Regung in dem Maße hemmte, in dem sie eine retrospektive Blickrichtung auf die „gute alte Zeit" (die des 16. Jahrhunderts) förderte[1].

[1] Man ist — trotz Pazaurek, Hausmaler I, S. 90 — versucht, die Arbeiten eines unbekannten Hausmalers vom späten 17. Jahrh.: eine Schüssel bei Riesebieter und einen Krug, allerdings mit Augsburger Silberfassung, in Hamburg, beide mit Kopien von H. S. Behams Bauernpaaren, mit Nürnberg in Verbindung zu bringen, nicht allein wegen dieser Motive aus Nürnbergs 16. Jahrh., als auch wegen des Stils der „Flatterbänder und großen naturalistischen Blumen", die gerade Nürnberg von Schaper (a. a. O., Taf. I) bis zum Meister M. S. hat.

Gustav E. Pazaurek, „Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler“

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Von MAX SAUERLANDT

DIE deutsche Hausmalerei auf Fayencen und Porzellan ist in der Mannigfaltigkeit ihrer Entwicklung und in der Höhe der künstlerischen Qualität, die sie in ihren besten Vertretern erreicht hat, ein einzigartiges Phänomen, dem kein anderes Land Europas etwas Gleichwertiges oder nur Gleichartiges an die Seite zu stellen hat und dessen allgemeine geistesgeschichtliche Bedeutung über die Bedeutung eines wichtigen Kapitels in der Geschichte der deutschen Keramik, der Keramik überhaupt weit hinausreicht.

Es ist der alte deutsche Individualismus, der Drang zu persönlich betonter Aussprache, der in diesen Malereien eine so schöne und selbständige Form künstlerischer Äußerung gefunden hat, während in allen andern Ländern Europas die künstlerische Persönlichkeit fast ohne Ausnahme namenlos hinter den Konventionen der Manufakturstile verschwindet.

Dieser ganz persönlich gefärbte Stil der deutschen Hausmalereien auf Fayencen und Porzellan bildet damit zugleich die wesentlichste Ergänzung der in den Manufakturen ausgebildeten Dekorationsstile. Während in der Frühzeit hier bei den Fayencen die Tendenz der durch Delft vermittelten, bei den Porzellanen die Tendenz der unmittelbaren Japan- und Chinaimitation zwar nicht ausschließlich herrscht, aber doch bei weitem das Übergewicht hat, bringen die Hausmalereien die ganze Urwüchsigkeit und Kraft, den Überschwang und die Farbenpracht des einheimischen deutschen Barock im Ornament wie in den figürlichen Darstellungen auch in der Keramik zu üppiger Entfaltung und damit werden die deutschen „Winkelmaler“, die „Pfuscher“, auch ihrerseits zu Zeugen der Lebens- und Schöpferkraft dieser im Großen wie im Kleinen fruchtbaren Epoche deutschen Kunstschaffens.

* * *

Gerade zu seinem sechzigsten Geburtstage hat Gustav E. Pazaurek uns sein großangelegtes Werk über die deutschen Fayence- und Porzellan-Hausmaler beschert, das in wahrhaft monumentaler Gestalt und luxuriöser Ausstattung mit 14 ausgezeichneten farbigen, 20 schwarzen Lichtdrucken und 404 Textabbildungen geschmückt im Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig erschienen ist.

Dieses Ergebnis eines unermüdlichen, mit zähester Beharrlichkeit durchgeführten über fünfundzwanzigjährigen Studiums ist ein in mehr als einer Hinsicht erstaunliches und bemerkenswertes Werk geworden, das, je nach der persönlichen Einstellung des Lesers, die verschiedenartigste Beurteilung erfahren wird. Umgekehrt wie im Korintherbrief wird es vielleicht den Juden eine Torheit erscheinen, den Griechen ein Ärgernis sein. Was aber ist es uns, die wir außer „Juden“ und „Griechen“ auch noch Historiker, Museumsleiter, Sammler sind?

Das Denkmal einer ans Fabelhafte grenzenden, so wohl doch nur bei uns möglichen, keine Mühe des Suchens und Sehens und Notierens, keine Mühe des Akten-, Kirchenregister-, des Adreßbuch- und Katalogstudiums, keine Mühe der ausgebreitetsten Korrespondenz scheuenden Arbeitsenergie, der das Geburtsdatum auch der Kleinsten unter den Kleinen noch bemerkenswert —

nein druckenswert — erscheint, sofern er nur in seinem Kreise sich betätigt hat, ein Denkmal eines blinden oder doch annähernd blinden Gerechtigkeitssinnes, dem wir nun den Nachweis aller irgendwie merkwürdigen, hoch in die Hunderte, ja wohl in die Tausende gehenden Hausmalereien vom Ende des 17. bis tief in das 19. Jahrhundert hinein zu danken haben.

Alle Vorteile, aber — es darf nicht verschwiegen werden — auch die Gefahren und Nachteile des konsequent durchgeführten Zettelkastensystems drängen sich dem Leser beim Studium dieses Buches unabweisbar auf, dieses Systems, das vielen — und ich bekenne, selbst zu ihnen zu gehören — nach Anlage und Absicht unanwendbar ist und das doch bei der unendlichen Vielzahl der oft nur in Nuancen voneinander abweichenden Denkmäler unseres Studiums und bei der Weite und Unübersichtlichkeit ihres Verstreuungsgebietes in den Museen und Privatsammlungen zwischen Moskau und Sèvres nicht wohl umgangen werden kann, wenn nicht einzelne Stücke übersehen werden sollen, vielleicht gerade die, die schließlich von entscheidendem Werte werden, weil sie Aufklärung über ganze Gruppen verwandter Arbeiten zu geben vermögen, dieses Systems, das allein den höchsten erreichbaren Grad der Vollständigkeit gewährleistet — das aber auch die Gefahr in sich birgt, nivellierend zu wirken, wenn bei der endgültigen Bearbeitung den Notizen jedes einzelnen Zettels das gleiche Gewicht beigelegt wird, wenn die Zettel mehr gezählt als gewogen werden.

In der Tat: Pazaurek hat sich selbst nicht geschont. Aber wäre es nicht doch möglich gewesen, den Leser etwas mehr zu schonen, als es geschehen ist? Oder hat dieser gegen sich selbst so bewunderungswürdig harte, aus Grundsatz unsentimentale Arbeiter vielleicht doch das Recht, auch gegen seine Leser hart zu sein? Denn wirklich: es wird uns nichts erlassen und der Inhalt der Anmerkungen zum Text streift bisweilen das Groteske. So z. B. — ein Beispiel mag genügen — wenn auf zwei aufeinanderfolgenden Seiten dreimal in aller Form darauf aufmerksam gemacht wird, daß nach den neuesten Feststellungen der ehemals Bayreuther Metzsch nicht erst im Jahre 1767, sondern bereits im Dezember 1766 verstorben ist und wo wir dann auch noch vor der Verwechslung dieses 1766 verstorbenen Johann Friedrich Metzsch mit dem 1799 oder 1800 gestorbenen Dresdener Maler Christian Gottlieb Mietsch gewarnt werden — wie gleich auf einer der ersten Seiten des Werkes mit einer ganz eigenen Art von Vollständigkeitsfanatismus sämtliche bekannt gewordenen, der Signatur Joh. Schapers gleiche oder gleichende Goldschmiedemarken und Künstlersignaturen zusammengestellt werden bis herab zu der des seligen Julius Schnorr von Carolsfeld, dessen Werke mit denen Schapers zu verwechseln ja wohl selbst dem jüngsten Adepten unserer Zunft nicht ganz leicht fallen wird.

Und wie reimt es sich mit dieser grenzenlosen Sorgfalt im kleinen, daß in diesem sonst fast druckfehlerfreien Buche dann der „kürzlich verstorbene Renoir, der ja auch zuerst Porzellanmaler war", mit dem Rufnamen Paul begabt wird? Das sind Schönheitsfehler, wie so manche alltägliche oder vulgärdeutsche Wendung des Textes, der oftmals in einem gar zu empfindlichen Widerspruch mit Format und Gewicht — äußerem und innerem — des Werkes steht.

Aber freilich: Schönheitsfehler, die die Lektüre erschweren, die Lust des Lesens beeinträchtigen, aber doch den wissenschaftlichen Wert des hier Geleisteten nicht schädigen können. Des Neuen, das dieses Buch bringt, ist so viel und dieses Neue ist von solcher Bedeutung, daß der richtige Leser sich doch von der ersten Seite an gefangen fühlt und trotz oftmals sich regenden Zweifels oder Widerspruchs bis zum Schluß oder — ganz ehrlich gesagt —

doch nur bis zum Beginn des zwölften und letzten Abschnittes — gefangen bleibt, der „die Nachblüte der Porzellanmalerei seit der Empirezeit“ behandelt, die eben doch in Wahrheit keine Blüte mehr war.

* * *

Ich glaube, alle Beurteiler werden sich darüber einig sein, daß nur ein Mann von der scheinbar unbegrenzten Arbeitskraft Pazaureks imstande war, dieses Werk zu schreiben. Viele Probleme, die das weitschichtige Thema aufrollt, sind für den Kenner allein der Keramik nicht lösbar, sondern nur für den, der mit der Kennerschaft auf diesem einen Gebiete die Kennerschaft auch auf dem Gebiet der zweiten und dritten Feuerkunst verbindet, der des Emails auf Metall und des Glases. Und eben dem Glase gilt ja Pazaureks erste und letzte Liebe: Vom Studium des Glases gelangte er zum Studium der Keramik und in der Keramik mit natürlicher Folgerichtigkeit zu den Hausmalern und ihm als dem besten Kenner der gesamten Glaskunst löste sich nun leichter, als es anderen gelungen wäre, manches Problem der Nachbarkunst.

Die stilistischen Beziehungen zwischen Glas- und Emailmalerei einerseits, Hausmalerei auf keramischer Glasur andererseits werden überall ihrer Bedeutung entsprechend betont und die Verbindungsfäden herüber und hinüber, wo immer sie aufzuspüren waren, freigelegt. Noch klarer wäre der geradezu stilzwingende Einfluß des barocken Maleremails aber wohl geworden, wenn das Kapitel über die Augsburger Bartolomaeus Seuter usw. unmittelbar an die Gruppe der Nürnberger Buntmaler angeschlossen wäre. Die Klarheit des Aufbaus der Stilentwicklung leidet durch die Zwischenfügung des Abschnitts über „Purpurmalerei und Übergang zum Fabrikdekor“. Und wenn nun an dieser Stelle, zum Teil mit Hilfe von tatsächlich auf Sonntage datierten Arbeiten, versucht wird bei Glüer, Grebner, Dannhöffer, Löwenfink, Fabrik- und Hausmalereien zu scheiden, so wird damit doch ein kaum noch tragfähiger Boden betreten: der Stilbegriff der Hausmalerei wird ersetzt durch die gar zu äußerliche Frage, ob die Malerei dieses oder jenes Stückes im Dienst der Fabrik oder „auf eigene Rechnung“ ausgeführt worden ist, ohne daß bedacht wird, daß die Einheit der künstlerischen Persönlichkeit doch in beiden Fällen bestehen bleibt.

Hier, wie bei dem Versuch einer Scheidung bestimmter Gruppen von Wiener und Meißener Hausmalereien vom Wiener und Meißener Fabrikdekor, wird Einstimmigkeit des Urteils nur in seltenen Fällen zu erreichen sein.

Es würde den Umfang des hier zur Verfügung stehenden Raumes weit überschreiten, wenn weiter versucht werden würde, alle neuen Ergebnisse anzuführen, alle Zweifel an der Richtigkeit einzelner Zuschreibungen zu begründen. Der große Umriß des Tatbestandes wird so bestehen bleiben, wie Pazaurek ihn gezeichnet hat, soviel auch im kleinen noch gemodelt und umgeformt werden wird. Denn daß auch jetzt noch vieles einzelne unsicher und weiterer Aufklärung bedürftig bleibt, verschweigt Pazaurek weder sich selbst noch uns.

Nur als eine Anregung zu solcher Weiterarbeit wollen darum auch die zwei, drei hier schließlich noch beigefügten Bemerkungen betrachtet sein.

* * *

Natürlich lag es nahe, bei der Nürnberger Buntmalerei den seiner Person nach bekannten Abraham Helmhack und den Monogrammisten WR mit seinen zahlreichen ausgezeichneten signierten Arbeiten an die Spitze zu stellen und ihnen die anderen Anonymen anzuschließen. Es fragt sich jedoch, ob damit auch die Entwicklungsfolge richtig gegeben ist und ob nicht vielmehr der

Abb. 1
Walzenkrug von Meister M. S. Purpurputten vor Schwarzlot-Waldlandschaft
Höhe 22 cm
Stockholm, Nationalmuseum

Abb. 2
Enghalskrug mit Muffelmalerei. Unsignierte Arbeit von Bartolomäus Seuter, Augsburg
Höhe 29,3 cm
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Abb. 3
Walzenkrug mit Purpurmalerei vom Meister M. S.
Höhe 27,5 cm
Stockholm, Nationalmuseum

Abb. 4—6. Drei diamantgerissene Potpourrivasen, signiert von J. P. Kratzberg in Hildesheim 1773, 1776, 1778

Monogrammist IH, der Pazaurek von Helmhack und WR beeinflußt erscheint, die frühere Stufe darstellt. Die technischen Mängel seiner Malerei sprechen dafür und die in dieser ganzen Gruppe allerdings beklagenswert spärlichen Datierungen widersprechen der Annahme zum mindesten nicht: WR datiert zweimal, 1681 und 1683, von Helmhack haben wir nur den einen datierten Krug von 1691, während für IH das Datum der alten Zinnfassung des Kruges im Frankfurter Museum, 1677, vorliegt. — Der von Pazaurek der Helmhack-Werkstatt zugewiesene Walzenkrug bei J. Rosenbaum in Frankfurt (Abb. 33) hat mit dieser kaum noch etwas zu tun.

Ist der Adam- und Eva-Teller der Abbildung 47 mit der Jahreszahl 1546 wirklich eine Fälschung vom Anfang des 18. Jahrhunderts oder nicht vielleicht eher ein damals gearbeitetes Ergänzungsstück? Wir kennen ja die zum Teil die Kordenbuschmarke tragenden Albarellen im Stil der italienischen Majoliken (z. B. im Schloßmuseum, Berlin, im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, in der Sammlung Riesebieter, Oldenburg). Diese im Scharffeuer dekorierten Albarellen sind zweifellos Ersatzstücke für eine ursprünglich mit italienischen Majoliken ausgestattete Nürnberger Apotheke.

Der Krug mit Lepautre-Ranken (Abb. 52) ist von derselben Hand gemalt wie der schöne Reiterschlachtkrug des Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Halle a. d. S. Beide Krüge haben dieselbe zarte Lorbeerkranzzier am Halse.

Der von Pazaurek Nr. 58 Anm. 1 erwähnte Krug des Monogrammisten MS mit der auf der Standfläche eingebrannten Schrift Schmerzen Reich ist inzwischen auf der Ausstellung Meisterwerke deutscher Fayencekunst in Frankfurt a. M. im Besitz von H. Cloos in Gießen wieder aufgetaucht. Sollte die Aufschrift sich auf die Darstellung beziehen? Als Signatur ist sie jedenfalls nicht zu verwerten und MS bleibt wie bisher vorläufig namenlos.

Mit freundlicher Genehmigung von Erik Wettergren bilden wir hier erstmalig zwei MS-Krüge des Nationalmuseums in Stockholm ab: der Jagdkrug mit Nürnberger Zinnstempel ist in Purpur gemalt, bei dem Puttenkrug mit der italienischen Versinschrift „Dolci Jacci d'Amore, dolci ingannie" stehen die Putten in Purpur vor der schwarzen Waldlandschaft in sehr eigenartiger und schöner Farbenwirkung. — Der gleichfalls hier erstmalig abgebildete Enghalskrug, eine Neuerwerbung des hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, ist gewiß, trotzdem die Signatur fehlt, eine eigenhändige Arbeit Bartolomaeus Senters, dagegen halte ich den Krug der Abbildung 72 bei Pazaurek nach Prüfung des Originals für eine moderne Fälschung. Ihm sind zwei weitere Enghalskrüge gleichen Stils anzuschließen, die mit der Sammlung Clemens in das Kölner Kunstgewerbemuseum gelangt sind und dort leider bis auf weiteres ausgestellt werden bleiben müssen.

Die ganze Gruppe der viel umstrittenen, von Pazaurek nun S. 102 ff. für Augsburger Hausmalerei erklärten Fayencen mit bunten kleinfigurigen Chinesen und reicher Goldhöhung ist doch wohl sicher in der Künersberger Manufaktur entstanden, freilich unter stärkstem Einfluß der Augsburger Aufenwerth-Werkstätte, deren Feststellung eines der großen Verdienste von Pazaureks Untersuchung ist. Nur scheint er mir jetzt den Kreis der hierher gehörenden Porzellandekore doch zu weit zu ziehen: Es scheint mir ganz unmöglich, auch die frühen Watteaustücke in Schwarz und Eisenrot oder bunten Schmelzfarben und die bunten Genremalereien alle ein und derselben Werkstatt zuzuschreiben, zumals uns für Augsburg ja verschiedene Hände bezeugt sind.

Wie schwierig aus vielen Gründen gerade die stilkritische Scheidung und Festlegung all der vielen verschiedenen Chinoiserie-Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts ist, zeigt z. B. Pazaureks Beurteilung der interessanten Bein-

glasdose der ehemaligen Sammlung Gumprecht (Abb. 114—115), die er weder in Augsburg noch in Sachsen unterbringen zu dürfen glaubt. Auf Grund einer technisch übereinstimmend behandelten Perlmutterdose des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, die auf dem Deckel das gleiche Spiegelmonogramm zwischen den gleichen Palmen und Chinesen zeigt und deren Seitenbildchen nach freundlicher Feststellung von Herrn Georg Wilh. Schulz in Leipzig zum Teil identisch auf Meißener Manufaktur-Porzellanen vorkommen, muß auch die Beinglasdose unbedingt als Heimarbeit eines Meißener Malers (etwa gar des Gregorius Höroldt selbst? — diese Goldchinesen auf Beinglas und Perlmutter waren ja keine Konkurrenzarbeiten für die Manufaktur) betrachtet werden.

Ausgezeichnet sind dann in jedem Betracht die Abschnitte über Bottengruber, von Wolfsburg, den hier zuerst in die Literatur eingeführten v. Breßler, über Preußler usw. H. G. von Breßler möchte ich auch das kugelige Teekännchen der Sammlung Ludwig Hansing in Hamburg mit musizierenden Putten zuschreiben (Abb. 168: „in Bottengruber-Manier").

Auch der zweite Band bringt eine Fülle des Neuen: gleich im Eingang das vortreffliche Kapitel über Bayreuth (bei dem ich nur gegen die Zuweisung der Wappenstücke [Abb. 235—236] nach wie vor Bedenken habe), dann die ganze Schar der sächsischen Arbeiten, deren Feststellung und Gruppierung ebenso wie die der anderen über das ganze Reich verstreuten Werkstätten des späteren 18. Jahrhunderts Pazaureks eigenstes Verdienst und seine eigenste Leistung ist.

Ein Kapitel über den Hildesheimer Kanonikus Busch und seinen mit dem Diamanten gerissenen und eingeschwärzten Porzellandekor[1] und endlich — des Guten zuviel! — der lange Abschnitt über das 19. Jahrhundert bilden den Schluß des Werkes, das für Jahrzehnte ein Hauptwerk der keramischen Wissenschaft bleiben wird, weil hier zum ersten Male das gesamte weitschichtige Material eines vielverzweigten höchst bedeutsamen Kunstzweiges übersichtlich zusammengestellt und nach dem Maße der heute verfügbaren Hilfsmittel verarbeitet ist. Es ist ein Werk, dem auch das Ausland seine Achtung nicht versagen wird und das in seiner Art auch draußen Pionierdienste für die deutsche Kunst der Barockzeit leisten wird.

---

[1] Der liebenswürdige Kanonikus Busch hat übrigens in seinem Amtsbruder J. G. Cratzberg einen Schüler, wie es scheint, und einen Nachfolger gefunden, dessen Porzellane Pazaurek durch einen unglücklichen Zufall unbekannt geblieben zu sein scheinen.

Seit dem Jahre 1912 stehen drei von ihm bezeichnete und aus den Jahren 1773, 1776 und 1778 datierte Fürstenberger Potpourrivasen im Kestner-Museum in Hannover, die hier mit ihren Signaturen mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. C. Käthmann abgebildet werden. Das von Pazaurek (II, S. 410) erwähnte diamantgerissene Glas seiner Sammlung stammt gewiß von derselben Hand, das I der von Pazaurek R. G. Cratzberg 1773 gelesenen Signatur wird in der Diamantritzung undeutlich herausgekommen sein.

Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Generalvikariats-Assessor Dr. Seelmeyer in Hildesheim wird ein Gottfried Kratzberg im hochfürstlich Hildesheimischen und Paderbornischen Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1780 und 1784 als Kanonikus des Kollegiatstiftes ad S. Mariam Magdalenam in Hildesheim und als Kommendatarius und Kämmerer am Dom aufgeführt. Weitere Lebensdaten waren bisher nicht zu ermitteln.

Aus technischen Gründen wären neben den Arbeiten von Busch und Kratzberg jene braunglasierten Chinaporzellane zu erwähnen gewesen, deren Dekor zumeist in vogelbelebten Zweigen besteht, die mit dem Rädchen durch die braune Glasurhaut auf den weißen Porzellanscherben hindurchgeschnitten sind, so daß der Dekor in weißer Silhouette auf braunem Gesims erscheint — wenn es sich nämlich bei diesen Stücken, wie ich seit langem glaube, wirklich um deutschen Hausdekor handelt. Ich komme demnächst ausführlicher auf diese interessante, in der Literatur bisher ganz verschieden beurteilte und noch nicht eindeutig lokalisierte Gruppe zurück.

Meißener Porzellan mit Schmischek-Ornamenten

Mit fünf Abbildungen auf einer Tafel

Von MAX SAUERLANDT

IN seinem großen Werk über die deutschen Fayence- und Porzellanhausmaler (Leipzig 1925) hat Gustav E. Pazaurek die im Jahre 1909 mit dem ersten Teil der Sammlung v. Lanna (Katalog Nr. 1421, Abb. Taf. 95) versteigerte schlanke Bechertasse mit Callot-Figuren auf der Obertasse, einem auf einer Tonne sitzenden rauchenden Bauern und von Jagdszenen belebten Schweifgroteskenornament auf der Untertasse versuchsweise als eine unter Preußler-Einfluß entstandene Jugendarbeit Ignaz Bottengrubers eingereiht (Pazaurek a. a. O., S. 168, Abb. 133).

Der Auktionskatalog der Lanna-Sammlung vermutet Kupferstiche des Erasmus Kamyn als Vorlage der eigenartigen Ornamente dieser in Grün, Gelb, Purpur und Schwarz gemalten Tasse.

Tatsächlich aber beruht die Malerei auf einer Radierung von Joh. Schmischek (Abb. 1 c), und zwar auf Blatt 5 der um 1630 entstandenen Folge „Neües Groteschgen-Büchlein. Durch Johann Schmischek“ (Jessen Nr. 55), das die genaue Vorlage für die auf der Untertasse oben links dargestellte Eberjagdszene darbietet.

Inzwischen sind mir noch drei weitere Meißener Porzellane bekannt geworden, die offenbar ebenfalls auf Schmischeksche Ornamentstiche zurückgehen: ein Schälchen mit Untertasse, das im Jahre 1921 von dem Nationalmuseum in Stockholm erworben wurde (Abb. 2) und ein achtseitiges Schälchen[1] (Abb. 3) und eine gedeckelte zweihenklige Bechertasse nebst Untertasse (Abb. 4), die etwa zur gleichen Zeit in die Dresdener Porzellansammlung gelangt sind. Die Verwandtschaft mit der Lanna-Tasse einerseits, der Schweifgrotesken-Ornamentik Joh. Schmischeks andererseits wird aus den Abbildungen ohne weiteres ersichtlich: Herrn Intendant Erik Wettergren in Stockholm und Herrn Direktor E. Zimmermann in Dresden bin ich für eine genaue, meine Notizen ergänzende Beschreibung der Stücke sowie für die photographischen Vorlagen zu Dank verpflichtet.

Die frühe Unterglasurmarke des achtseitigen Schälchens in Dresden und der Tasse in Stockholm — nur diese beiden Stücke sind markiert — versetzt die doch offenbar von einer Hand gemalte Gruppe in die Zeit um oder kurz vor 1724.

Die beiden Stücke in Stockholm und das achtseitige Schälchen in Dresden zeigen kobaltblaue Ringlinien, alle anderen Farben — Schmelzfarben in der Art der frühen Herold-Chinoiserien — stehen auf der Glasur, bei allen Teilen in Stockholm und Dresden ist Perlmutterlüster reichlich verwendet, in Stockholm für den Fond der Ränder, in Dresden für den Fond des achtseitigen Schälchens, das auf der Unterseite mit sechs indianischen Blütenzweigen bemalt ist, und für die abwechselnd vergoldeten und purpurlüstrierten Riefeln der Tasse, der Untertasse und des Deckels.

Die Formverschiedenheit der vier Stücke spricht dafür, daß es sich um Einzelarbeiten handelt, wir müßten sonst nicht weniger als vier eigene Service

[1] Als ausgefallene Manufakturmalerei erwähnt von Pazaurek, a. a. O., II, S. 277, Anm. 1.

mit dieser seltsamen, ein rundes Jahrhundert vor der Bemalung der Porzellane erfundenen, grotesken Ornamentik voraussetzen.

„Modern" war diese Zierform um 1725 gewiß nicht mehr, aber irgendeine geheime Verwandtschaft des Empfindens muß der Porzellanmaler doch in den Blättern Schmischeks gefühlt haben, dieser letzten Spielform des Beschlag- und Schweifwerkornaments der deutschen Hochrenaissance.

Es war nicht nur der Sinn für das Groteske, in dem sich der Barockkünstler mit dem Ornamentstecher des frühen 17. Jahrhunderts traf — mehr vielleicht noch fühlte er sich berührt von der entschlossen asymmetrischen Formgestaltung. Denn schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, zur Zeit der regelrechten Architektur-, Park- und Lebensgestaltung, die im Porzellan aus zeremoniellem Gleichgewichtsbedürfnis die Doppelhenkeltasse schuf, spukt — wenigstens in Deutschland — schon in einzelnen Köpfen der Drang zur Aufhebung der Symmetrie vor, die dann eine Generation später im Rokoko zur Methode wurde. Es gibt neben den streng symmetrisch komponierten Stücken einzelne Porzellandekore von Ignaz Bottengruber, die schon in völliger Aufhebung des ornamentalen Gleichgewichtes in ganz asymmetrischen Bildungen schwelgen, z. B. die Tasse der Franks-Collection des britischen Museums von 1726 (Pazaurek a. a. O., Abb. 143), den Januarteller der ehemaligen Sammlung Darmstaedter (Auktionskatalog Rudolph Lepke 1933, Nr. 408, Taf. 88) und anderes mehr, und auch die Zierformen von Dinglingers Kabinettstücken weisen deutlich zurück auf die ähnlich gerichteten Ornamenterfindungen Janssens im 17. Jahrhundert.

Trotzdem glaube ich nicht, daß Bottengruber die Callot-Tasse der ehemaligen Sammlung Lanna und die Stücke in Dresden und Stockholm gemalt hat. Freilich hat er — wie alle Porzellanmaler — für größere figürliche Kompositionen — wie für die Spülkummen in Hamburg und Wien — Kupferstichvorlagen benutzt: seine ornamentale Phantasie aber erscheint überall so erfindungsreich und stark, daß er sich auf diesem Gebiet kaum in die Abhängigkeit eines Ornamentstechers zu begeben brauchte. Die Meißener Porzellane mit Schmischek-Ornamenten werden in der Manufaktur selbst entstanden sein, wie ja Pazaurek selbst bei dem von ihm erwähnten Schälchen der Dresdener Sammlung annimmt.

Abb. 2
Meißener Schale und Untertasse mit Schmischek-Ornament
Stockholm, Nationalmuseum

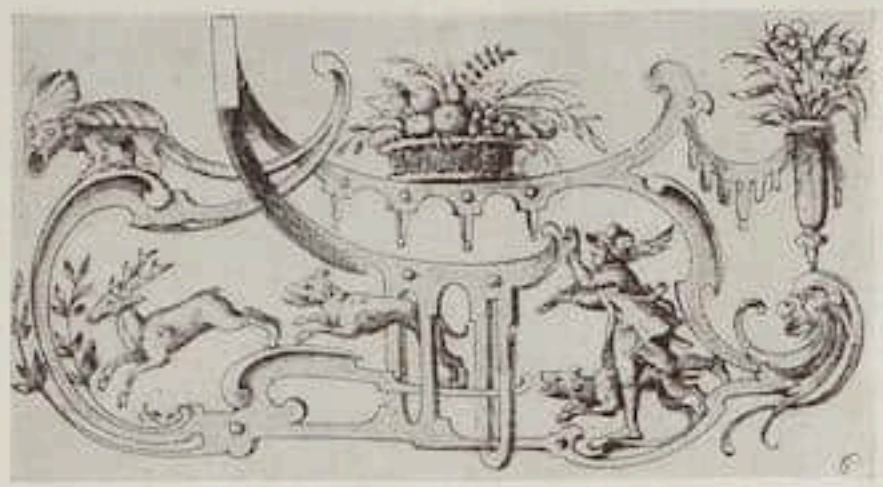
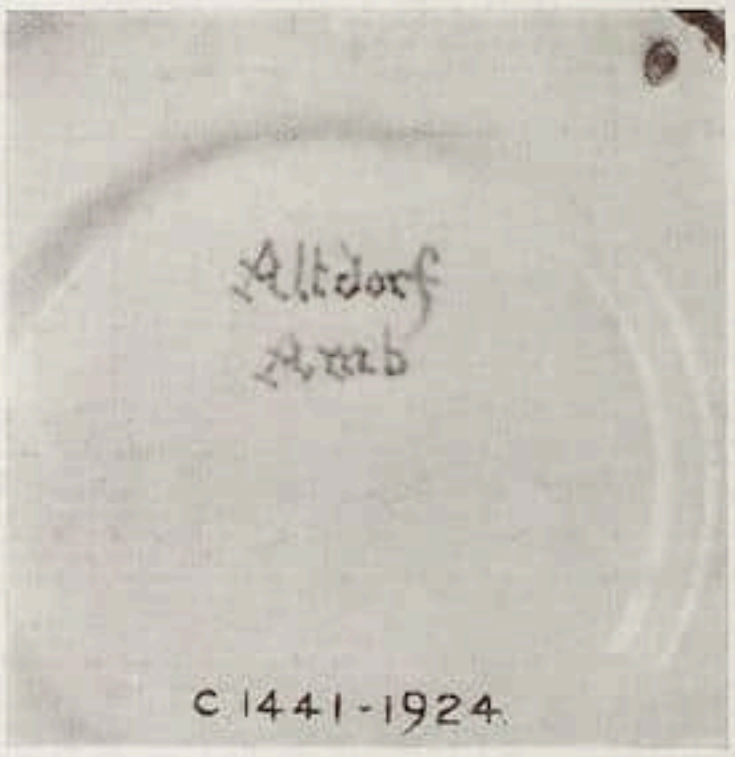
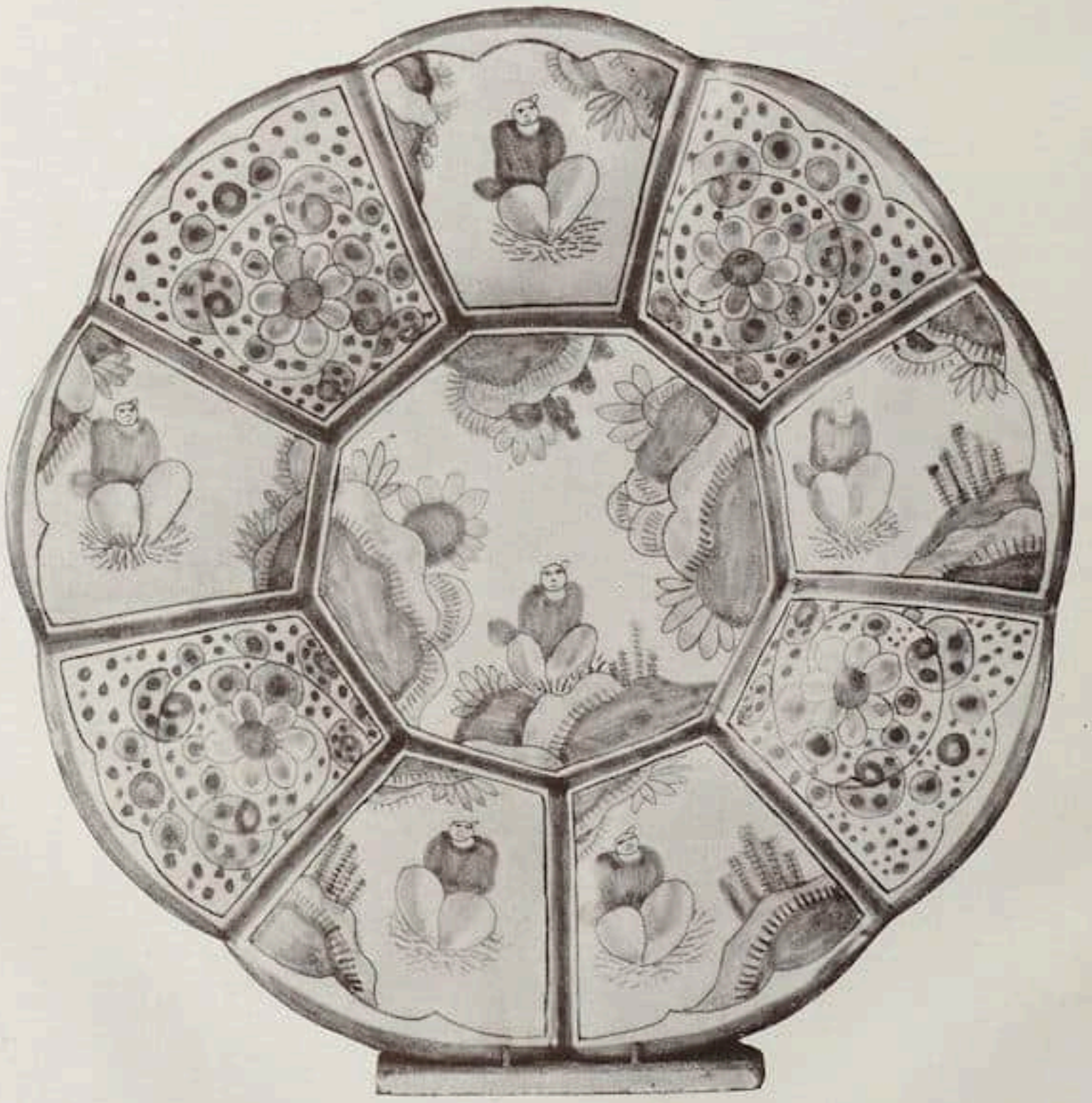


Abb. 1a—c
Johann Schmischek. „Neues Groteschgen-Büchlein". Bl. 4—6

Abb. 3
Achtseitiges Schälchen mit Schmischek-Ornament
Dresden, Porzellansammlung

Abb. 4
Meißener Schälchen und Deckeltasse mit Schmischek-Ornament
Dresden, Porzellansammlung





London, Victoria and Albert Museum

Über eine unbekannte Frankfurter Fayence mit Signatur

Von E. W. BRAUN-Troppau / Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

DAS Victoria and Albert Museum zu London erwarb im Vorjahre durch Schenkung eine deutsche Fayenceschüssel aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, die durch ihre merkwürdige, vorläufig noch undeutbare Signatur auf der Rückseite das Interesse der Fachleute beanspruchen darf (Abb. 1). Die der Reproduktion zugrunde liegende Photographie und eine Beschreibung verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Mr. Bernard Rackham, dem Keeper der Keramischen Abteilung des obengenannten Museums. Es ist eine der aus dem Delfter Formenvorrat übernommenen typischen Schüsseln mit neunfach gebuckeltem Rande, auf deren Buckelfeldern zwei Darstellungen wiederkehren, einmal ein sitzender Chinese in landschaftlicher Umgebung und dann eine Spiralranke mit Blumen auf getupftem Grunde, und zwar tragen fünf der Felder den Chinesen, während vier derselben mit der Spiralranke geziert sind. Beide Typen alternieren miteinander, nur in einem Falle, unten, stehen zwei figurale Felder nebeneinander. Es ist noch zu bemerken, daß die Chinesenfiguren nicht radial orientiert sind, wie so häufig bei chinesischem Porzellan und Delfter Fayencen, sondern sie sitzen alle in derselben horizontalen Richtung. Die farbige Bemalung ist in zwei Schattierungen von etwas trübem Schieferblau und mit dunkelmanganfarbener Zeichnung ausgeführt. Als Entstehungsort der Schüssel kann nur eine der beiden lokal und stilistisch so nahe verwandten Fabriken zu Hanau und zu Frankfurt a. M. in Betracht kommen, deren Erzeugnisse, besonders die mit figuralen Chinoiserien, nicht immer ganz sicher auseinandergehalten werden können. Ich halte die Londoner Schüssel für eine Frankfurter Arbeit, doch hat soeben Robert Schmidt in seinem musterhaften Katalog der Ausstellung deutscher Fayencen im Frankfurter Kunstgewerbemuseum unter Nr. 280 eine Schüssel von der gleichen Form und mit sehr verwandtem Randdekor der Hanauer Fabrik zugewiesen.

Auch die Signatur (Abb. 2) schafft keine Klarheit, sondern bietet ein neues Problem, sie ist auf der Rückseite aufgemalt, und zwar in einem merkwürdig archaischen sorgfältig kalligraphischem Ductus. Die von Zeh[1] und Jung[2] mitgeteilten Hanauer und Frankfurter Malerlisten kennen, wenn wir zunächst in den beiden Namen Künstlersignaturen erblicken wollen, weder einen Altdorf(er) noch einen Amb(rosius) (?) oder Amb(erger) (?). Und wie mir Herr Dr. K. Zülch freundlichst mitteilte, hat er weder in den Frankfurter Bürgerlisten von 1650—1730 noch in dem Steuer-, Toten-, Geburts- und Trauungenregister den Namen Amb. Altdorf noch den Familiennamen Ambrosius gefunden.

Von einer Fayencefabrik zu Altdorf oder Amberg ist aber in dieser Zeit, dem Ende des 17. Jahrhunderts, nirgends die Rede, bzw. wir haben keinerlei archivalische oder sonstige Handhaben dafür. Trotzdem die Signatur keine Auflösung findet, habe ich nicht gezögert, das merkwürdige Stück hier zu veröffentlichen, um es zur Diskussion zu stellen. Eine weitere Möglichkeit bietet die Entdeckung von Robert Schmidt, der in dem obengenannten Katalog unter Nr. 319 eine Schüssel mit chinesischem Blaudekor aus dem Jahre 1663 veröffentlicht, die wohl der kleinen von 1662—1666 bestandenen Fayencefabrik zu Heusenstamm, einer Vorläuferin der Manufaktur zu Frankfurt, zuzuschreiben ist. Vielleicht findet sich der Amb. Amberg in Heusenstamm. Hoffentlich wird die von Direktor Dr. Müller in Frankfurt a. M. seit langem vorbereitete zusammenfassende Arbeit über die Frankfurter Fayencemanufaktur auch hier volle Klarheit bringen.

---

[1] Dr. Ernst Zeh, Hanauer Fayencen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Keramik. Marburg i. H. 1913.

[2] Stadtarchivar Dr. R. Jung, Die Frankfurter Fayencefabrik im Porzellan-Hof. Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst. III. Folge. Bd. VII. 1901.

R U N D S C H A U

Corinth-Gedächtnis

Ein toter Riese, der vor einem halben Jahre von dannen ging, ist wieder lebendig geworden und breitet die Fülle seines Lebenswerkes vor uns aus. An drei Stellen finden zur Zeit in Berlin die Gedächtnisausstellungen statt und die öffentliche Meinung ist voll von dem Namen dieses Einzigen, der wie ein neuer Rembrandt dem Grab entstiegen ist.

Die Räume der Sezession sind mit Hunderten von Zeichnungen gefüllt, die den Ernst und das Ringen dieses Künstlers belegen, der nie stille stand und bis zum letzten Atemzug ein Suchender blieb. Unerhörte Kostbarkeiten sind da aus den Kabinetten der öffentlichen Sammlungen und aus Privatbesitz ans Licht gekommen, Dinge, deren Kenntnis für alle die unentbehrlich ist, die die große Gedächtnisschau der Nationalgalerie von Grund auf verstehen wollen. Denn was die Sezession ausbreitet, das öffnet den Blick in die Werkstatt des Malers. Die Zeichnungen stehen fast ausnahmslos im Zusammenhang mit dem malerischen Werk eines Lovis Corinth. Es sind da die ersten primären Regungen erkennbar, die dem Schöpferdrang des Künstlers den Weg zu so vielen seiner herrlichsten Offenbarungen als Maler gewiesen haben. Auch die graphische Hinterlassenschaft wird ähnlich durch Dutzende von Studien belegt. Und insofern ist die Kenntnis dieser Zeichnungen auch für den wichtig, der nun in der Ausstellung der Akademie am Pariser Platz einen Überblick über das Vermächtnis des Graphikers gewinnen will. Auch das ist in seiner Art so ungewöhnlich, daß man schon einige Jahrhunderte in der Kunstgeschichte zurückgehen muß, um einen analogen Fall von einem Reichtum der Gesichte festzustellen, und auch der heißt wiederum Rembrandt.

Dann aber das Vermächtnis des Malers Corinth, das Justis bewundernswerte Initiative, unterstützt von der Witwe des Künstlers, zusammengetragen hat und das nun mit Hunderten von Bildern die beiden geräumigen Obergeschosse der Nationalgalerie füllt. Selbst der Kenner und Biograph des Meisters erlebt da Überraschung auf Überraschung und der Gesamteindruck, der sich von Besuch zu Besuch dieser Ausstellung immer wieder steigert, heißt Erschütterung im besten Sinne des Wortes. Das rührt nicht nur an den reinen künstlerischen Instinkt des Genießenden, sondern greift unmittelbar an die Seele des Beschauers, der hier einem Gesamtwerk gegenübersteht, dessen Ausmaß seinesgleichen in der Kunstgeschichte kaum hat. Denkt man dabei an die tiefe Tragik des Lebens, die diesem Schöpfer beschieden war, der erst nach der schweren Erschütterung seiner physischen Natur durch den Schlaganfall im Jahre 1911 die Kraft zum Schauen in die Unendlichkeit gewann, der im Verebben seiner körperlichen Mittel das reiche und tausendstimmige Werk seiner inneren Gesichte aufbauen konnte, dann steht man doppelt ergriffen vor diesem Wunder, das wohl auf Jahrhunderte hinaus einmalig bleiben wird. Was dieser Corinth in den letzten dreizehn Jahren seines Lebens geschaffen, ist so überwältigend, daß jede kunsthistorische Reminiszenz überhaupt versagt. Aber während im Werk seiner realistischen Epoche, und zumal in den Anfängen hier und dort ferne Einflüsse noch zuweilen spürbar sind — obwohl auch diese Epoche heute im Ganzen schon so bezwingend groß im Rahmen damaliger Kunst erscheint — ist Corinth nach 1912 immer ganz er selbst, der durch nichts mehr beengte Gestalter seiner Gesichte, der Sänger seiner Farben und seiner Sonnen, die ihresgleichen nirgends mehr haben.

Die Einmaligkeit dieses Schicksals ist das Erschütternde. An dieses Werk reicht nichts heran, was sonst in Deutschland gleichzeitig erstand. Frühe Überzeugung, die sich der Größe dieses Einzigen vor anderthalb Jahrzehnten opferte, findet in der Gedächtnisschau der Nationalgalerie ihre letzte Bestätigung.

Der Cicerone, der immer und immer wieder Vorkämpfer der Corinthschen Größe gewesen ist, wird auch noch die Tatsachen dieser Gedächtnisausstellungen eingehend verarbeiten, und so soll diese erste Vornotiz nicht mehr geben als einen nachdrücklichen Hinweis auf die Bedeutung dieser drei Berliner Ausstellungen, mit denen in erster Linie Charlotte Berend, die Witwe des Künstlers, ihrem verstorbenen Gatten das schönste Totenmal errichtet hat, das überhaupt zu denken war. Justi aber, der die Nationalgalerie für das Werk dieses Größten freimachte, hat sich damit ein Verdienst gesichert, das ihm die Geschichte nie vergessen wird, und wer heute etwa noch Zweifel an der Berufung dieses Galerieleiters laut werden lassen wollte, würde nur dem Hohn der Öffentlichkeit verfallen.

Zu bedauern bleibt angesichts der Liberalität von Museen und Privaten allein die Tat-

sache, daß es trotz mannigfachen Bemühungen nicht gelungen ist, zwei Hauptwerke des Künstlers nach Berlin zu bringen, die man bei allem Reichtum des zur Schau gestellten schmerzlich vermißt, und das sind der „Florian Geyer" im Besitz von Frau Toelle in Barmen und der große Tapiauer Altar, der den Gipfel religiöser Malerei in der ersten Epoche Corinths bedeutet. Daß es einer leidenschaftlichen Liebhaberin Corinthscher Kunst nicht möglich war, sich von einem Bilde wie dem „Florian Geyer" zu trennen, ist menschlich zu verstehen. Zu verurteilen dagegen ist die Kleinlichkeit der Kirchenbehörde der Corinthschen Geburtstadt Tapiau, doppelt weil diese es bisher nicht für wert erachtete, den Altar selbst in der Kirche aufzustellen, für die ihn Corinth im Jahre 1909 gemalt hat, sondern ihm bis heute nur in der Sakristei einen notdürftigen Aufenthaltsort zugebilligt hat.

Das wäre, wenn es sich nicht um das selten genannte Tapiau handelte, das offenbar noch nichts von der Bedeutung seines größten Sohnes weiß, ein öffentlicher Skandal, während die Kreuzigung selbst, diese grandiose Schöpfung, die nur einen Vergleich mit Grünewalds Kolmarer Altar gestattet, jetzt eine sichtbare und schmerzliche Lücke auf der Gedächtnisausstellung der Nationalgalerie hinterläßt.

Aber ungeachtet dieser beiden Tatsachen bleibt der Gesamteindruck bestehen. Corinth, der Tote, ist dem Grab entstiegen. Und dieser Tote wird leben in der deutschen Kunstgeschichte wie Holbein, Grünewald oder Rembrandt. Der Schatten dieses Toten wird über die Welt gehen und in hundert Jahren werden die Völker die Wallfahrt antreten zu dem Werk des Einzigen, wie sie etwa im letzten Jahre zu Rembrandt gepilgert sind, als in Amsterdam die große Rembrandt-Gedächtnisschau stattfand, unter deren Bildern die Seele von Lovis Corinth zusammenbrach, dem Rembrandts Licht die Totenfackel auf dem Weg in die Ewigkeit wurde. *Biermann.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Oskar Moll / Georg Latk / Ernst Fritsch.

Das Kronprinzenpalais hat in Oskar Moll einen Künstler zu Gaste geladen, dem alles Aggressive der bahnbrechenden Persönlichkeit fehlt, der weder das Ringen der Zeit noch einen profunden Eigensinn an dieser Stelle zu exemplifizieren geeignet ist. Moll ist ein überaus feiner Musikant, ein Maler von höchster Kultur der durchscheinend schwebsamen Farbe, ein Lyriker von eigenem Reiz. Vielleicht bedürften seine unproblematischen Qualitäten nicht der offiziellen Verkündung, vielleicht sollte das erziehungsmächtige Instrument der staatlichen Gegenwartsausstellung doch den entscheidenderen und schwierigeren Erscheinungen der Moderne vorbehalten bleiben. Aber der grundsätzliche Einwand behauptet sich nicht leicht gegen das unmittelbar Bestrickende dieser koloristisch wie rhythmisch zartbeschwingten Bilder, in denen ein heller Frühtag akkordweich kost und webt, luftig durchs geöffnete Fenster haucht oder leuchtender und duftgesättigt im träufenden Blattgewirr des Gartens spielt. Ein heimlicher Fontänenfall scheint sich zuweilen in bunte Arpeggien zu lösen, manchmal ergibt es einen gläsern spröden, dann wieder einen tanzfrohen, blumigen Klang. Insbesondere die Stücke aus den beiden letzten Jahren wirken frisch und kräftig in der Empfindung; die gebrochenen Töne sind sonnedurchsogenen, freudigen gewichen, alles ist erfüllt von Tag und klarem Schimmer. In der Schule Matisses hat Moll sein Bestes gewonnen, aber überblickt man jetzt sein ganzes Schaffen, so erweist sich ein eigener Reichtum von Anbeginn, für den die Formel einer Schulzugehörigkeit zu enge ist. —

Georg Latk, den die Kunsthandlung Heller vermittelt, wiederholt in wenig persönlicher Weise jene bereits zur leidigen Schablone gewordenen italienischen Landschaften, die Steinwürfel und ummauerte Treppen vor einem Meeresprospekt terrassenförmig anordnen. Man hat dergleichen schon steriler, man hat es schon interessanter gebaut, lebendiger gemalt gesehen. Aquarelle, die etwa in das Innere eines felsigen Waldes eindringen, verfügen über eine gewisse Annehmlichkeit des Tons, laborieren aber mehr an Wirre, als daß sie sie ausdrückten. Stark vereinfachte Antlitze zeugen noch am günstigsten für Latk. Aber das Ganze wirkt doch furchtbar langweilig und überflüssig. Muß gemalt werden, um hinter dem Vorstellungsleben und der visuellen Erregung der meisten Zeitgenossen zurückzubleiben?

Auch bei Ernst Fritsch, der jetzt in der Kunsthandlung Margulies kollektiv untergekommen ist, bleibt die Tiefe und Intensität der künstlerischen Sprache zu vermissen, die allein über die Dürftigkeit der thematischen Phantasie hinwegtäuschen könnte. Fritsch gefällt sich in bewußten Simplifizierungen, die der kindhaft-dichterischen Einfalt eines Henri Rousseau abgeguckt sind; dort aber welcher Reichtum

unbefangenen Fabulierens, — und demgegenüber bei dem Nachahmer welch kärglicher Fundus von Kulissen und Figuren! Der Vortrag ist letzthin etwas gröber im Strich, spontaner geworden, geistig aber hat sich nichts gerührt. Lasche Straßen mit säumigem Fuhrwerk, trägt Idyllen, en-face-Menschen, die nie im Leben ein Profil hätten, auswattierte Rückenakte: ein stupides Weltbild. Den falschen Rousseau kreuzt ein falscher Derain, neuerdings ein falscher Hofer. In den Zeichnungen bekunden sich handwerkliche Qualitäten, von denen die fade, gedehnte Malweise nicht viel verrät. Aber wären sie auch hundertmal größer, sie füllten nicht das Vakuum dieser Inhaltslosigkeit. *Willi Wolfradt.*

* * *

In Berlin wurde am 16. Januar in der Akademie der Künste eine Ausstellung neuerer amerikanischer Baukunst durch eine Rede von Max Liebermann eröffnet. Wir werden auf diese Ausstellung, deren Bedeutung in der Tagespresse nur sehr unvollkommen gewürdigt wurde, in einer der nächsten Nummern ausführlich, zugleich mit einer Übersicht der neuen Literatur über amerikanische Baukunst, zurückkommen.

DEUTSCHE KUNST IM AUSLAND

Dr. Alfred Kuhn ist vom Auswärtigen Amt mit der Organisation einer Ausstellung deutscher Graphik der Gegenwart in Barcelona beauftragt worden, die wahrscheinlich auch in anderen spanischen Städten gezeigt werden wird.

HANNOVER

Zum Jahresbeginn wartet die Kestnergesellschaft mit einer Architekturausstellung auf. Es ist versucht, nicht nur eine Gruppe oder Richtung zu Worte kommen zu lassen, sondern durch geschickte Auslese und Mannigfaltigkeit einen Überblick über das Bauen der letzten Jahre und die Ziele moderner Architektur zu geben. Neben guten Photos bereits stehender Baulichkeiten werden Entwürfe und Modelle gezeigt, die teils noch auf Ausführung warten, teils wohl immer Entwurf bleiben werden, wie die großartigen architektonischen Phantasien Poelzigs, von dem nur wenig Ausgeführtes gezeigt wird. Von P. Behrens sind Aufnahmen nach dem Verwaltungsgebäude der Guten Hoffnungshütte und den Höchster Farbwerken vorhanden, deren imponierende Massenwirkung des öfteren durch zu kleinteilige Gliederung beeinträchtigt wird. Unter den Arbeiten Bruno Tauts interessiert eine Großgarage, Hoeger zeigt das Chilehaus, Industriebauten und Landhäuser, Mendelsohn unter anderen den Einsteinturm und den Mosseumbau. Koeffer Köln, bringt sein Hochhaus, Aufmerksamkeit verdient auch Hans Hopp (Königsberg), dessen breitgelagerte Baumassen bei klarster Gliederung und ohne durch ornamentales Beiwerk zu verwirren, einen sehr bewegten Umriß aufzuweisen haben. Der Bahnhof in Stuttgart von Bonatz bleibt immer interessant, ebenso die Arbeiten Riphans, Köln. „Modernstes" bringen Korn, Berlin (Bürohaus), Gellhorn (Fabrik), Luckhard (Chikago Tribune) und Hilberseimer. Von Mies van der Rohe hätte man gern etwas Neues gesehen, zu erwähnen wäre noch der große Wurf, der Distel und Grubitz mit dem Hamburger Messehaus gelungen ist.

In einem kleinen Kabinett stellt der vorjährige Akademiepreisträger B. Dörries neue Arbeiten aus Paris aus. Ob Paris wirklich so aussieht? Am besten sind noch einige der kleinen Aquarelle, die Ölbilder aber — man muß den harten Ausdruck gebrauchen — sind schwach.

Im Provinzialmuseum nähern sich die Umstellungsarbeiten ihrem Ende. In absehbarer Zeit werden die letzten Räume, die Arbeiten der niedersächsischen Spätrenaissance, sowie vlämische, holländische und deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts enthalten, eröffnet werden können. Von bemerkenswerten Neuerwerbungen sei nur ein wundervoller Pieter de Hooch, Interieur mit handarbeitender Frau, genannt.

F. Stuttmann.

Denkmalpflege

ROM

Es besteht die Absicht, den auf dem Forum gelegenen Vesta-Tempel aus den vorhandenen Bruchstücken wenigstens teilweise wieder zusammenzusetzen, so daß die Anlage des Baues, runde Cella mit Säulenumgang, wieder zu erkennen sein wird. Dieser Plan ist zuerst von Guido Baccelli gefaßt worden und hat den Beifall Paribenis und Bartolis gefunden. Die Ausführung des Projektes ist, wie es scheint, durch eine Stiftung des Comm. Alessandro Carettoni gesichert, und wird voraussichtlich in den Händen des Architekten G. B. Milani liegen. Das ganze soll eine Ehrung für Giacomo Boni und eine dauernde Erinnerung an seine unvergänglichen Verdienste um die Ausgrabung des Forums darstellen.

* * *

Die Villa Aldobrandini ist durch königliches Dekret vom 12. Januar in den Besitz

des italienischen Staates übergegangen. Das Gelände der an Via Nazionale gelegenen Villa war in die Hände einer Genossenschaft übergegangen, die daselbst ein Hotel zu erbauen gedachte. Nunmehr ist die Garantie gegeben, daß der kleine Park der Villa, der mit zu den schönsten Punkten der inneren Stadt gehört, erhalten bleibt. *L. S.*

TREVISO

Unter Leitung der „Associazione per la conservazione del patrimonio artistico trevigiano" hat man begonnen, die seit 1810 aufgehobene und zuletzt als Magazin verwandte Kirche S. Francesco wiederherzustellen. Sie hat ihre Hauptbedeutung in der Cappella Rinaldi, die einen Freskenzyklus von Tommaso da Modena enthält. Die Akademie in Venedig hat sich bereit erklärt, nach Abschluß die Arbeiten die aus der Kirche stammenden Bilder von Alvise Vivarini (Madonna mit Heiligen), die Begegnung an der goldenen Pforte von Carpaccio und ein Bild von Mansueti zurückzugeben. *L. S.*

Entdeckungen und Funde

EIN WIEDER ENTDECKTER ALTAR VON LLUIS BORRASSÁ IN BARCELONA

Kürzlich hat A. Soler einen Altar entdeckt, der von Lluis Borrassá, einem der bedeutendsten catalanischen Maler des Quattrocento, ausgeführt worden ist und über dessen Schicksal bis jetzt nichts bekannt war. Der Forscher Puiggari, der 1860 den Vertrag für den Altar von Santa Clara in Vich entdeckt hat, fand auch das Dokument über diesen Altar und Sanpere y Miquel veröffentlichte es in „los Cuatrocentistas Catalanes" T. I P. V. (Quellen). Aus dem Vertrag erfahren wir, daß Romeu Pastorelles und Ramon de Montgros, die in dem Gebiet des Dorfes Guardiola wohnten, nach Barcelona kamen, um auf den Rat zweier Kaufleute hin, der Brüder Rigolf, am 27. August 1404 den Kontrakt zu unterzeichnen. Es wurde festgesetzt, daß der Altar acht Tage vor Weihnachten an dem für ihn bestimmten Platz in der Kirche aufgestellt werden sollte. Dem Maler wurden 70 libres dafür bestimmt, 12 davon zahlbar am Tage der Unterzeichnung, 20 zu Allerheiligen und die Restsumme von 38 bei Ablieferung des vollendeten Werkes. Auch das zu behandelnde Thema ist in dem Schriftstück angegeben.

Heute befindet sich der Altar in der Schloßkapelle von Guardiola, die der Familie Miralta gehört; vermutlich ist er hier im 17. Jahrhundert aufgestellt worden, als die alte romanische Kirche, für die er bestimmt war, der neuzuerrichtenden, die noch heute Reste der alten aufweist, weichen mußte.

Der dreiteilige Altar ist oben im Halbrund geschlossen. Das Mittelstück besteht aus zwei ungleichen Teilen. Auf dem Hauptteil (1,56 + 1,08) ist der „thronende Christus" in der Mandorla dargestellt; die Symbole der vier Evangelisten füllen die Ecken. Das Ganze ist durchaus nach dem romanischen Schema disponiert; darüber befindet sich „die Kreuzigung Christi". Die beiden Seitenflügel sind auch wieder geteilt; die Tafel rechts vom Mittelstück zeigt oben die „Verklärung", unten das „heilige Abendmahl". Links oben ist die „Gefangennahme" und unten: „der auferstandene Christus erscheint den Frauen".

Dieser Fund ist in verschiedener Hinsicht von Wichtigkeit. Wenn dem Meister auch Bilder im Louvre, in New York, Perpignan, Boston, Barcelona und Vich zugeschrieben werden, so gibt es doch nur ein authentisches Werk, den Altar des Klosters von Santa Clara in Vich vom Jahre 1415, der sich heute im Museum zu Vich befindet. Da der wiederaufgefundene Altar in San Salvador von Guardiola unzweifelhaft echt und 11 Jahre früher entstanden ist als der in Vich, gibt er uns auch eine Vorstellung von der Entwicklung des Meisters und erlaubt, ihm einige andere Werke zuzuschreiben, wie eine kleine Tafel in der Kirche zu Gurb und einige Fragmente in der Pfarrkirche von San Pere de Tarrassa.

Stilistisch ist der Altar nicht so entwickelt wie der von Santa Clara. Man ist versucht, zu sagen, er sei romanischer. Dies zeigt deutlich, daß der sienesische Einfluß auf den Maler nicht so entscheidend gewesen ist, wie man bisher annahm, eine Erkenntnis, die auch für die Entwicklung der catalanischen Malerei von Bedeutung ist. *C., deutsch von G. G.*

NEUE AUSGRABUNGEN AUF DEM PRAGER HRADSCHIN

Seit Juni vorigen Jahres wird auf dem Hradschin wieder gegraben. Die Arbeiten sind heute soweit gediehen, daß über Ergebnisse berichtet werden kann. Die im Jahre 1920 festgestellten Befunde werden durch sie wesentlich ergänzt. Ort der Untersuchungen ist der Platz zwischen Südtrakt der Burg und Veitsdom im sog. dritten Burghof. Aufgedeckt wurden Grundmauern dreier

Kirchen bzw. Kapellen, die zeitlich zwischen dem heutigen liegen. Von jenem wurden seinerzeit unter der heutigen Wenzelskapelle (Parler) Reste der Apsis (mit dem Grab des Heiligen) und des anschließenden Rundbaues entdeckt. Aus letzteren konnten die Abmessungen des — urkundlich bestätigten — Wenzelschen Rundbaues aus dem 10. Jahrhundert errechnet werden. Die heutigen Ausgrabungen legten Grundmauern des diesen ablösenden Domes frei. Teile einer Westapsis waren schon anläßlich der Grundlegung des modernen Anbaues an den heutigen Veitsdom in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts gefunden worden. Jetzt wurde — südlich dieses modernen Anbaues — der südliche Querhausflügel samt Apsisrundung freigelegt, so daß Lage und Abmessungen dieser Kirche gesichert sind. Und zwar handelt es sich hier um westliches Querhaus samt Apsis, was auf eine Basilika mit doppeltem Querhaus und doppelter Apsis schließen läßt (östliches Querhaus und Chor vermutet man unter dem Chor des Parlerschen Veitsdomes). Wenn man nicht den seltenen Fall einer Basilika mit nur westlichem Querhaus annehmen will, was den süddeutschen Einfluß bezeugen würde — gegenüber sonst sächsischem —. Dies Problem kann nur durch weitere Ausgrabungen — unter dem Chor des heutigen Veitsdoms — gelöst werden. Im Querhausflügel sehr gut erhaltene Gräber. Am Eck von Querhaus und Apsis die Treppe zur Krypta, deren Abmessungen freigelegt werden konnten. Säulenpostamente der Zugänge erhalten. Die Apsis der Kirche ursprünglich mit fünf Nischen versehen, die später vermauert worden waren (Parallelen in alten Baptisterien Norditaliens!). Am Südosteck des Querhausflügels Grundmauern eines mäßig starken viereckigen Turmes. — Zirka 15 m südwestlich dieser Grundmauern stieß man auf Grundmauern einer kleinen Kapelle: rechteckig mit halbrunder Ostapsis, die an das heute sogenannte Probsteigebäude stoßen. In der Hochmauer dieses barock verbauten Probsteigebäudes fand man nach Entfernung der Putzschichten ein romanisches Doppelfenster auf Säulenpfosten, was den romanischen Kern dieses Baues erweist und ihn mit dem romanischen Bischofspalast zu identifizieren zuläßt. Die anstoßende, in den Grundmauern freigelegte Kapelle dürfte also die diesem Palast angebaute Bischofskapelle sein. Zirka 40 m südöstlich dieser Fundstellen war schon 1920 eine wesentlich tiefer gelegene romanische Kapelle in den Grundmauern ausgegraben worden (rechteckig mit halbrunder Ostapsis), in den Abmessungen dreimal so groß wie die Bischofskapelle, mit deutlich sichtbarem Standort der Mensa und teilweise gut erhaltenem Fußplattenbelag. Die jüngsten Ausgrabungen haben einen langen, ungefähr 2 m breiten ummauerten Gang freigelegt, der von dieser Kapelle in nördlicher Richtung, also in Richtung der sich ablösenden Veitsdome führt. In diesem Gang fand man Gräber in drei Schichten untereinander, alle Ostwest ausgerichtet. Dicht neben diesem Gang — in dem man den in Urkunden erwähnten „ambitus" erkennen dürfte! — ein mächtiger, aus Hausteinen gewölbter Bogen, der an seinen beiden Enden von starken Pfeilerpostamenten begleitet ist. Sind es Reste von Befestigungen, sind es Reste einer Brücke, die über die hier durchziehende Schlucht geschlagen war. Denn daß das Terrain hier einst steil abschoß, ergibt sich aus den in viel größerer Tiefe aufgedeckten Grundmauern der südlichen Kapelle.

Die Datierung der einzelnen Funde ist sehr erschwert, da kaum Reste einer die Zeit bestimmenden Ornamentik gefunden wurden. Die Grundrisse geben nur sehr allgemeine Anhaltspunkte, da Grundrißschemata besonders bei kleinen Bauten sich jahrhundertelang gleich erhielten. Die Mauerung erlaubt ebenfalls wenig Rückschlüsse. Sie entspricht durchwegs der romanischen Art in sorgfältiger Ausführung. Bleibt nur die Stratigraphie: genaue Analyse der Lageschichten allein läßt Schlüsse zu. Die führen für die erstbesprochene, doppelchörige Basilika in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts (Zeit der Przemyslidenherzöge Spytihněv und Wratislav), also evtl. späte Übertragung des sächsischen Typus oder aber den süddeutschen (vgl. o.). Die bischöfliche Kapelle scheint (den Scherben nach) noch früher. Ins 12. Jahrhundert führt dann die Kapelle am Abhang, zu der der Gräbergang führte. Sie ist noch im 14. Jahrhundert durch Quellen bezeugt, muß aber bald darauf niedergebrannt oder -gerissen sein, denn über der Schuttschicht gefundene Scherben stammen schon aus der Zeit kurz danach. — Man darf auf die beabsichtigten weiteren Ausgrabungen auf diesem kirchen- und kapellenträchtigen Boden des heiligen Hradschin gespannt sein. Sämtliche Fundstellen werden durch große Betonplatten überdeckt, um sie dem Publikum zugänglich zu erhalten und zugleich den Burgplatz zu wahren. Daß dieser dadurch abermals höher gelegt wird, setzt zwar die seit dem frühen Mittelalter in Schichten ablesbare Tradition fort, dürfte aber dem Barocktrakt der Burg, dessen

Sockelgeschosse dadurch wesentlich eingedeckt werden, kaum zustatten kommen.
Schürer.

Von Künstlern und Gelehrten

Romain Rolland, der am 29. Januar seinen 60. Geburtstag gefeiert hat und bekanntlich auch ein ausgezeichnetes Werk über Michelangelo schrieb, wird von seinen deutschen Verlegern durch Ausgabe eines gemeinsamen Almanachs geehrt, der deshalb auch an dieser Stelle als ein schönes Beispiel deutscher Treue erwähnt werden soll. Die deutschen Verleger sind: Literarische Anstalt Rütten und Loening, Frankfurt a. M., Georg Müller Verlag, München, Rotapfel-Verlag, Zürich, Kurt Wolff Verlag, München. Das Titelbild bringt die neueste Aufnahme des vielbewunderten Franzosen. — In Frankfurt ist kürzlich der Geheime Justitzrat Franz Rieffel gestorben, mit dem ein Stück lebendiger Kunstfreude und Kunstkennerschaft von uns gegangen ist. Dieser passionierte Sammler und Bewunderer altdeutscher Kunst, der noch einer der ersten Anhänger und Freunde des Senators Morelli war, und von ihm die exakte kunstkritische Methode übernommen hatte, hat zahlreiche gründliche Beiträge über Grünewald und ein ausgezeichnetes Werk über Gaudenzio Ferrari hinterlassen. Unsere Leser seien deshalb an dieser Stelle auf den ausgezeichneten Aufsatz von Georg Swarzenski „Franz Rieffel zum Gedächtnis" verwiesen, der im ersten Morgenblatt der Frankfurter Zeitung vom 14. Januar erschienen ist. — Der Direktorialassistent der Badischen Kunsthalle Karlsruhe, Dr. Kurt Karl Eberlein, ist aus dem badischen Staatsdienst ausgetreten und hat beim Reichskunstwart im Reichsministerium des Innern das Handwerksreferat sowie das Büro der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur übernommen. — Am 22. Dezember 1925 ist in Rom die Gräfin Ersilia Gaetanie Lovatelli gestorben. Sie hat sich als Archäologin durch zahlreiche Abhandlungen, die in den Bänden „Miscellanea archeologica" (1891), „Nuova Miscellanea archeologica" (1894), „Scitti vari (1898) und „Antichi monumenti illustrati" (1889) gesammelt sind, einen Namen gemacht. Mit ihr ist eine der geistvollsten Persönlichkeiten der römischen Aristokratie dahingegangen. Ihr Salon im Palazzo Gaetani war Jahrzehnte hindurch ein Treffpunkt der Gelehrten der verschiedensten Nationen. Es genügt, die Namen G. B. de Rossi, Pigorini, Tomassetti, Pasolini, Boni, Baccelli und Lanciani und von den Deutschen Mommsen, Gregorovius, Petersen und Huelsen zu nennen. — Im Alter von 95 Jahren starb am 19. Dezember 1925 in Rom Basilio Magni. Obwohl in Deutschland wenig bekannt, verdient er eine Erwähnung, da er zu den ersten gehörte, die die Bildung kunstgeschichtlicher Lehrkanzeln an den italienischen Universitäten angeregt haben. Sein Hauptwerk „Storia dell' arte italiana" in vier Bänden, konnte noch im Jahre 1923 eine dritte Auflage erleben. Seine kleinen Schriften sind in einem Bande „Prose d'arte" (1875, in zweiter erweiterter Auflage 1905) gesammelt.
L. S.

Neue Bücher

NEUE LITERATUR DER KERAMIK

Ernst Zimmermann, Meißener Porzellan. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1926.

In seinem ausgezeichneten neuen Werke über das Meißener Porzellan gibt Zimmermann den lange schmerzlich entbehrten zusammenfassenden Überblick über die Geschichte dieser ältesten und mächtigsten deutschen Manufaktur. Alle Seiten des vielteiligen Betriebs werden behandelt, nicht nur die künstlerische Stilentwicklung, die natürlich die ausführlichste Darstellung erfährt, sondern auch die äußere Geschichte und der technisch-wirtschaftliche Betrieb.

Das Interesse für das Meißener Porzellan ist während des letzten Jahrzehnts durch die besonderen künstlerischen Vorzüge anderer deutscher Manufakturen, vor allem der Arbeiten Bustellis für Nymphenburg, aber auch durch die Schöpfungen kleinerer Manufakturen, die der allgemeinen Neigung der Zeit zum Unabgeglättet-primitiven stärker entgegenkommen als die klassische Form der Meißener Porzellankunst, in den Hintergrund gedrängt worden, um so bedeutungsvoller ist Zimmermanns nachdrücklicher Hinweis nicht nur auf die Führerrolle, die Meißen während der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts zweifellos zufällt, sondern auch auf die allgemeine künstlerische Bedeutung des Meißener Porzellans überhaupt.

Eine Fülle neuer Daten über die großen Service der dreißiger und vierziger Jahre, über das erste Vorkommen neuer Dekorationsmotive — z. B. das Eindringen europäischer Darstellungen in die Chinoiserien Höroldts um 1735[1] und das Aufkommen der

[1] Das hierfür beweisende, für das dänische Königspaar gearbeitete Schreibzeug (Anm. 84) befindet sich nicht im Berliner Schloßmuseum, es ist vielmehr mit der gesamten ehemaligen Sammlung Eduard L. Behrens im Jahre 1922 in das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg gelangt.

Mosaikränder um 1760 —, ferner über die Entstehungszeit der großen Tafelaufsätze und der einzelnen Figurenmodelle konnte mit Hilfe von Prof. Hösel, dem Vorsteher der plastischen Abteilung der staatlichen Manufaktur, den Meißener Fabrikakten entnommen werden, vor allem den Rapportbüchern der Bildhauer — die leider für die Zeit von 1748—1763 fehlen —, zahlreiche alte Modellbezeichnungen wurden auch für die Spätzeit aufgenommen und so ergibt sich nun ein in vielen Einzelheiten erweitertes und berichtigtes Bild der künstlerischen Entwicklung des Malerdekors und des plastischen Stils. Der Anteil, den die einzelnen Künstler an dieser Entwicklung genommen haben, tritt auf diese Weise mit neuer Klarheit hervor, denn erst die urkundliche Beglaubigung bestimmter Arbeiten ermöglicht bei dem Fehlen jeder Erfindersignatur die stilkritische Zuschreibung.

Es hat sich in Meißen ja zeitweilig um einen ganz modern anmutenden Großbetrieb gehandelt, der notwendigerweise auch auf die künstlerische Form nivellierend wirken mußte — im Jahre 1765 waren in Meißen z. B. 731 Arbeiter beschäftigt, darunter 270 bei der Malerei, 171 bei der Gestaltung —, um so dringender ist das Bedürfnis, den Anteil der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten klarer zu umgrenzen.

Die Darstellung der Erfindung des Porzellans beruht auf den Ergebnissen des im Jahre 1908 erschienenen größeren Werkes des Verfassers. Hier wäre eine Auseinandersetzung mit dem Aufsatz W. F. R. Baron Verschuer's „Ary de Milde Mr. Theepotbacker" (Oud-Holland, XXXIV, 1916, S. 1ff) erwünscht gewesen, dessen Darstellung eine durch Tschirnhausen vermittelte unmittelbare Beziehung zwischen der Böttgerschen Porzellanerfindung und dem „roten Porzellan" des Delfter Kunsttöpfers wahrscheinlich macht.

Zimmermann ist die Gabe anmutiger Darstellung und das Vermögen, seinen literarischen Stil dem Gegenstande anzupassen, nicht verliehen: auch sein neues Werk liest sich schwer. Aber die Fülle des Neuen und der in dem Gegenstande selbst beschlossene Spannungsreiz, den das Miterleben der Geschichte dieses größten, von so vielen und verschiedenartigen persönlichen Impulsen vorwärts getriebenen künstlerischen Unternehmens des 18. Jahrhunderts bietet, hilft dann doch immer wieder über die Schwerfälligkeit und Eintönigkeit der mit gar zu vielen zur epischen Formel erstarrten Wendungen durchsetzten Schreibweise hinweg. Museen und Sammler haben allen Grund zu sorgfältiger Durcharbeitung des Werkes.

So gut die Ausstattung des Buches mit 121 Textabbildungen und 62 zum Teil farbigen Tafeln ist, so merkwürdig und deplaciert wirkt das „Vorwort des Verlags", das dieser fleißigen, auf jahrzehntelangem Studium beruhenden und darum sich selbst tragenden und für die Dauer wertvollen Arbeit ein sein Gewicht kaum erhöhendes Aktualitätsinteresse zu verleihen sucht.

Max Sauerlandt.

Robert Schmidt, Das Porzellan als Kunst- und Kulturspiegel. F. Bruckmann A.-G., München.

In welchem Maße jetzt endlich die künstlerische Bedeutung der deutschen Porzellanmodelleure des 18. Jahrhunderts auch von der offiziellen Kunstgeschichtsschreibung anerkannt werden, zeigt der eben erschienene Schlußband von Dehios Geschichte der deutschen Kunst, in dem nicht weniger als sechs Figuren und Gruppen von Kaendler, Eberlein, Beyer, Bustelli und Melchior als gleichbedeutend neben Arbeiten von Schlüter, Permoser, Donner, Straub, Asam, Günther usw. abgebildet werden.

Neben der künstlerischen Seite soll nun aber die umfassendere kulturelle Bedeutung des Porzellans nicht vergessen werden: Erst bei dieser Behandlung des Themas wird die Rolle ganz deutlich, die die Porzellankunst im gesellschaftlichen Leben des 18. Jahrhunderts gespielt hat.

Schmidt wendet sich in seinem entzückend ausgestatteten Buch nicht an den Spezialisten, sondern an den Liebhaber dieses graziösesten Kunstzweiges: Der Rahmen, der auch das ostasiatische Porzellan umfaßt, ist weit gespannt und in der liebenswürdigsten Form der Darstellung bunt ausgemalt. Was man sonst aus vielen verstreuten Notizen größerer Arbeiten mühsam zusammensuchen muß, findet sich hier gesammelt, übersichtlich gruppiert und vieles erscheint so in ganz neuer Beleuchtung, die erst das rechte Verständnis ermöglicht.

M. S.

Dr. O. Schmitz, Baden-Badener Porzellan. (Sonderdruck aus Oberrheinische Kunst, Freiburg i. B. 1925, Heft 2.)

Während des abgelaufenen Sommers waren im Stadtgeschichtlichen Museum von Baden-Baden alle bisher bekannten Porzellane der kleinen Porzellanmanufaktur vereinigt, die in Baden-Baden von 1771—1778 bestanden hat. Obgleich der Betrieb nicht ganz unbedeutend gewesen zu sein scheint — allein im Jahre 1778 sind nachweislich in neun Bänden 3960 Stücke erzeugt —, ist der heute noch nachweisbare Bestand über-

raschend gering: es sind im ganzen nur 23 Porzellane, zu denen noch 5 Fayencen kommen, alles Stücke bescheidenen künstlerischen Verdienstes, deren Hauptwert in ihrer Seltenheit besteht.

Alle erreichbaren Notizen und Akten über die Manufaktur hat Geheimrat Dr. Schmitz nunmehr mit mustergültiger Sorgfalt publiziert, alle in Baden-Baden ausgestellt gewesenen Stücke sind nebst ihren leicht variierenden Marken abgebildet. *M. S.*

Im Verlage der Keramischen Rundschau in Berlin ist in geschmackvollem Leinenband der ausführliche, reich illustrierte Bericht von Joh. Grell über die Keramiken und Kunstgläser auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925 als Sonderdruck erschienen.

In dem begleitenden Text wird die große Mannigfaltigkeit dieser Erzeugnisse, deren Dekor vom Klassizistischen und im Sinne des Jugendstils Romantischen über Ostasiatisches und Persisches zu Abstrakt-Modernem verläuft, kritisch gewürdigt.

M. S.

Richard Ernst, Wiener Porzellan des Klassizismus: Die Sammlung Bloch-Bauer. Amalthea-Verlag, Wien.

Die Spätzeit des 18. Jahrhunderts hat ein ganz eigenes Gefühl für den Substanzwert der Porzellanmasse ausgebildet: es wird zur Regel, daß das Weiß der Masse — eben damals, als die technische Erfahrung es in fleckenloser Reinheit und höchster Homogenität herzustellen gelehrt hatte — ganz oder fast ganz mit Fondfarben und malerischen Dessins gedeckt wird. Das Porzellan, um dessen Herstellung Generationen von Arkanisten gerungen haben, wird zum Malgrund, zum Rezipienten, nicht anders, als das Metall in der bildmäßigen Maleremailtechnik — und doch behält es in seiner farbengedeckten Unsichtbarkeit seinen unverwechselbaren Stoffcharakter: die keramische Grundmasse wirkt bestimmend durch die Farbhülle. Es scheint, daß Sèvres zuerst dieses neue künstlerische Verhältnis zum Porzellan gewonnen und ausgebildet hat: Sèvres, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Stil des Porzellandekors die internationale Führerrolle für Europa von Meißen übernommen, Meißen selbst und die anderen noch lebenskräftigen deutschen, wie die englischen und nordischen Manufakturen in seinen Bann geschlagen hat.

Einzig Wien behauptet in seiner die zwei letzten Jahrzehnte des 18. und die zwei ersten des 19. Jahrhunderts umfassenden letzten Blütezeit unter der Direktion Konrad von Sorgenthals bei aller grundsätzlichen Gefolgschaft der von Sèvres ausgegangenen Anregungen im Stil der Gefäßform und vor allem im Stil der bildlichen und ornamentalen Dekore ein hohes, seit langem anerkanntes Maß von Selbständigkeit. Es verlohnte sich daher sehr wohl, eine die Wiener Geschirrkunst dieser Jahre in so hervorragender Qualität umfassende Sammlung wie die des Herrn Bloch-Bauer zum Gegenstande einer selbständigen Luxuspublikation zu machen.

Dr. Richard Ernst hat seine Aufgabe nicht leicht genommen: er widmet der Spätzeit der Wiener Manufaktur die ganze Sorgfalt und wissenschaftliche Akribie, die der Stoff erfordert. In einem einleitenden Abschnitt setzt er sich mit dem Problem des schon im Hochbarock als Nebenströmung spürbaren Klassizismus auseinander, entwickelt dann die künstlerisch-stilistischen Besonderheiten des auf reiche Farbigkeit gestellten klassizistischen Wiener Porzellans und schließt mit einer Übersicht über die Hauptmaler dieser Epoche, deren bezeichnete und bezeichnende Werke zusammengestellt werden.

Auf 45 Quarttafeln, von denen 14 farbig sind, wird ein reiches Abbildungsmaterial nach Techniken geordnet vorgeführt. Daß die bewußt und mit der Absicht, „durch einen wirklich greifbaren Hintergrund" die Objekte in einer der natürlichen Erscheinung gemäßeren Form darzustellen, gewählte Reproduktion der Porzellane auf faltenwerfenden Stoffdraperien überall das richtige trifft, kann ich nicht zugeben, bei voller Anerkennung des Grundsatzes, daß es falsch ist, die keramischen Objekte — wie der Verfasser sagt — „in einer Art unendlichen Raumes" zu reproduzieren. Malerische Gruppierungen eines Services und Überschneidungen, wie sie etwa die Tafeln 5, 8, 9, 13, 27 — wo (ebenso wie auf Tafel 38) Becher und Schalen in der Luft zu schweben scheinen — sollten unbedingt vermieden werden. *Max Sauerlandt.*

Die Hamburger Fayencen des 17. Jahrhunderts von Konrad Hüseler, Hamburg. Jahrbuch Nordelbingen, S. 479—532.

Zum ersten Male werden hier die bekanntlich eine Ausnahmestellung in der deutschen Fayencekunst einnehmenden Hamburger Fayencen des 17. Jahrhunderts erschöpfend behandelt. Damit ist dankenswerterweise eine Lücke ausgefüllt, und sind wir in der Erkenntnis der deutschen Fayencekunst wiederum einen erheblichen

Schritt weitergekommen, zumal jetzt auch der sichere Beweis erbracht sein dürfte, daß bei der Übereinstimmung des wohl ziemlich lückenlos beigebrachten Materials im allgemeinen wir es hier mit der festen Tradition einer Werkstatt, nicht aber mehreren kleinen getrennten Betrieben, zu tun haben.

Weiter deckt der Verfasser die Tatsache auf, daß die in den alten Hamburgischen Nachlaßinventaren „spanische Kröse" (= Krüge) und „spanische Vatte" (= Schüsseln) genannten Erzeugnisse dieser Werkstatt hauptsächlich durch die Keramik Portugals, wesentlich schwächer durch die von China und Holland, insbesondere in ihren frühesten Vertretern, beeinflußt worden sind, so daß bisher dieses oder jenes portugiesische Stück für hamburgisch gehalten werden konnte.

Der Verfasser teilt das bekannte Material, das vorbildlicherweise zum Schluß in einem Katalog übersichtlich zusammengestellt ist, in zwölf Gruppen ein, womit die Arbeiten der einzelnen Meister oder ihrer Mitarbeiter und Nachfolger nach Marken, Formen und Stilmerkmalen zusammengefaßt sind. Die dafür angeführten Beweise sind im großen und ganzen durchaus überzeugend.

In einem Anhang sind die fälschlich für Hamburg in Anspruch genommenen Fayencen und einige Vergleichsstücke aufgeführt. Darunter befindet sich auch eine unter Abbild. e wiedergegebene große Schüssel des Oldenburger Landesmuseums. Wenn auch der Dekor von Rand und Fond für Hamburg sonst nicht nachgewiesen ist, so steht er doch stark unter dem Einfluß der chinesischen Ming-Porzellane, wie das z. B. auch bei der Hamburgischen Schüssel Abbild. 14 der Fall ist. Da ferner das Wappen mit dem durchbohrten Herz auch auf anderen Hamburgischen Fayencen vorkommt, und zwar in ganz gleicher Form (vergl. z. B. Abbild. 51), ebenso die drei Rosetten und der das Wappen einrahmende Blattkranz (der sich allerdings auch schon in Portugal findet), ferner aber vor allem die Hausmarke des Wappens doch deutsch sich ansieht, möchte ich bis auf weiteres das Stück ebenfalls für hamburgisch halten.

Es wäre wünschenswert, wenn die mit guten Abbildungen versehene vorzügliche Arbeit auch als Sonderschrift erschiene. *O. Riesebieter.*

Konrad Strauß, Die Töpferkunst in Hessen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Mit 273 Abbildungen auf 58 Lichtdrucktafeln.

Der Titel verspricht mehr, als der Verfasser gibt. Vielleicht ist er irrtümlich stehen geblieben, denn eingangs sagt der Verfasser selber, daß er seine ursprüngliche Absicht, die gesamte althessische Töpferkunst ausführlich zu behandeln, habe aufgeben müssen, je mehr er sich in dieses sehr mannigfaltige Material vertieft habe. So enthält denn diese „Studie zur deutschen Kunstgeschichte" im wesentlichen nur die Geschichte der Marburger Geschirr- und Kachelofentöpferei vom Anfang des Mittelalters bis zur Wende des 18. Jahrhunderts, während die übrigen hessischen Töpfereien aus der Zeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts mehr nur im Zusammenhang mit der Marburger Töpferkunst gestreift werden.

Nach Schilderung der Marburger Töpfereierzeugnisse und nach Wiedergabe des Aktenmaterials über die einzelnen zu Zünften zusammengeschlossenen „Fulnermeister", geht der Verfasser auf die hessische Ofenkachelkunst ein und schält daraus einen „Kachelkreis" zusammen, dessen Mittelpunkt Marburg bildet und der dann näher skizziert wird.

Das Buch, dem Reichskunstwart Dr. Redslob gewidmet, bildet eine gute Teilstudie zur Erforschung der deutschen und speziell der hessischen Töpferkunst. Die Abbildungen sind vorzüglich und werden Museen und Sammlern sichere Anhaltspunkte für Vergleichungen mit ihrem eigenen Material bieten. *O. Riesebieter.*

LITERATUR-NACHWEIS

zu dem Beitrag von A. Rohde „Terrakotten des Statius v. Düren".

John Eimers, die Werkstatt des Statius von Düren, Nordelbingen, 3. Band, Flensburg 1924, Seite 133 bis 277, wo alle ältere Literatur aufgeführt ist. Über die erwähnten dänischen Orte vergleiche Trapp, Beskrivalse af Danmark, 5 Bände, Kopenhagen 1898—1906 und E. Dam, Odense Löveapotesk Historie, Odense 1903. Wesentliche Aufschlüsse gab das Landsarkivet for Fyen in Odense.

Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus

II. TEIL: Mit sechzehn Abbildungen auf zehn Tafeln

Von PAUL ETTINGER

DER Übergang von den Impressionisten zu der Trias Cézanne—Gauguin—Van Gogh und den von ihnen ausgehenden Kunstströmungen, den wir jetzt mit solcher Leichtigkeit bewerkstelligen, wie schwer muß er einst den Moskauer Sammlern gewesen sein! Lebhaft in der Erinnerung ist mir die unsichere Miene Ssergej Iwanowitschs geblieben, mit welcher er seine beiden ersten tahitanischen Gauguins dem Besucher zeigte, die vorderhand offiziell noch gar nicht in der Sammlung figurierten, sondern aus einem Hinterzimmer hervorgeholt wurden. Aber es dauerte nicht lange, da wurde Schtschukin ein enragierter Gauguinsammler, der bald einen ganzen Saal mit den Gemälden des Meisters füllen konnte. Eine wunderbare Symphonie polynesischen Seins und Webens entstand von geradezu grandioser dekorativer Einheitlichkeit mit einigen Glanzpunkten, wie die herrliche tahitanische Venus („La femme au Mango") oder die märchenhaft-exotische Landschaft mit dem Götzenbild („Rave tehiti aamu")[1]. Hätte doch Gauguin einst, wie Denis, Bonnard und Matisse, auch in Moskau Wandmalereien ausführen können! Auch Morosoff hatte eine gehörige Anzahl Gauguinbilder zusammengebracht, und das Moskauer Museum besitzt deren jetzt mehr als zwanzig, also eine Kollektion, die wohl kaum ihres gleichen haben dürfte.

Quantitativ und qualitativ nicht minder imponierend ist die Cézanne-Sammlung, bei welcher das größere Verdienst auf Iwan Abramowitsch fällt. Die ersten Cézanne-Erwerbungen dürften übrigens nicht allzu beunruhigend gewesen sein, handelte es sich doch um Stilleben, die auch konservativem Geschmack annehmbar erscheinen konnten. Aber der Ankauf des bekannten „Mardi gras" seitens Schtschukins (Abb.) war gewissermaßen eine revolutionäre Tat, um welche sich ein heißer Streit entspann, ebenso wie um die ersten Landschaften, die so befruchtend auf die neueste russische Landschaftsmalerei gewirkt haben. Jetzt ist die Auswahl groß, und mit gleicher Bewunderung steht man vor dem wie ein ungeheuerer Saphir blau erstrahlenden „Mont St. Jean", dem tiefgrünen „Marne-Ufer" oder der „Gegend um den St. Viktorienberg", die mit ihrem Aufbau von sandiggelben Flächen und saftigen Baumgruppen an eine ähnliche Leinwand in der Münchener Tschudi-Stiftung erinnert. Unter den figürlichen Bildern und Studien, die auch zwei Selbstbildnisse aufweisen, frappieren einige durch ungewohnte Motive und Farbenwahl, so ein Interieur mit pianospielendem Mädchen und der frühe „Besuch", augenscheinlich nach einem Modeblatt fast plakatartig auf flachem Hintergrunde gemalt, aber koloristisch ganz eigenartig in der Zusammenstellung des grüngestreiften Kleides, des Mädchens in Gelb und der roten Jacke der rechtsstehenden Dame (Abb.). Das nicht vollendete Bildnis der Gattin des Künstlers (Abb.) verdient noch besonderer Erwähnung, da das Körperliche hier mit einer bei Cézanne seltenen Plastik herausgearbeitet ist.

Einen ganzen weiten Raum, wie den Moskauer Gauguin-Saal, könnte man

---

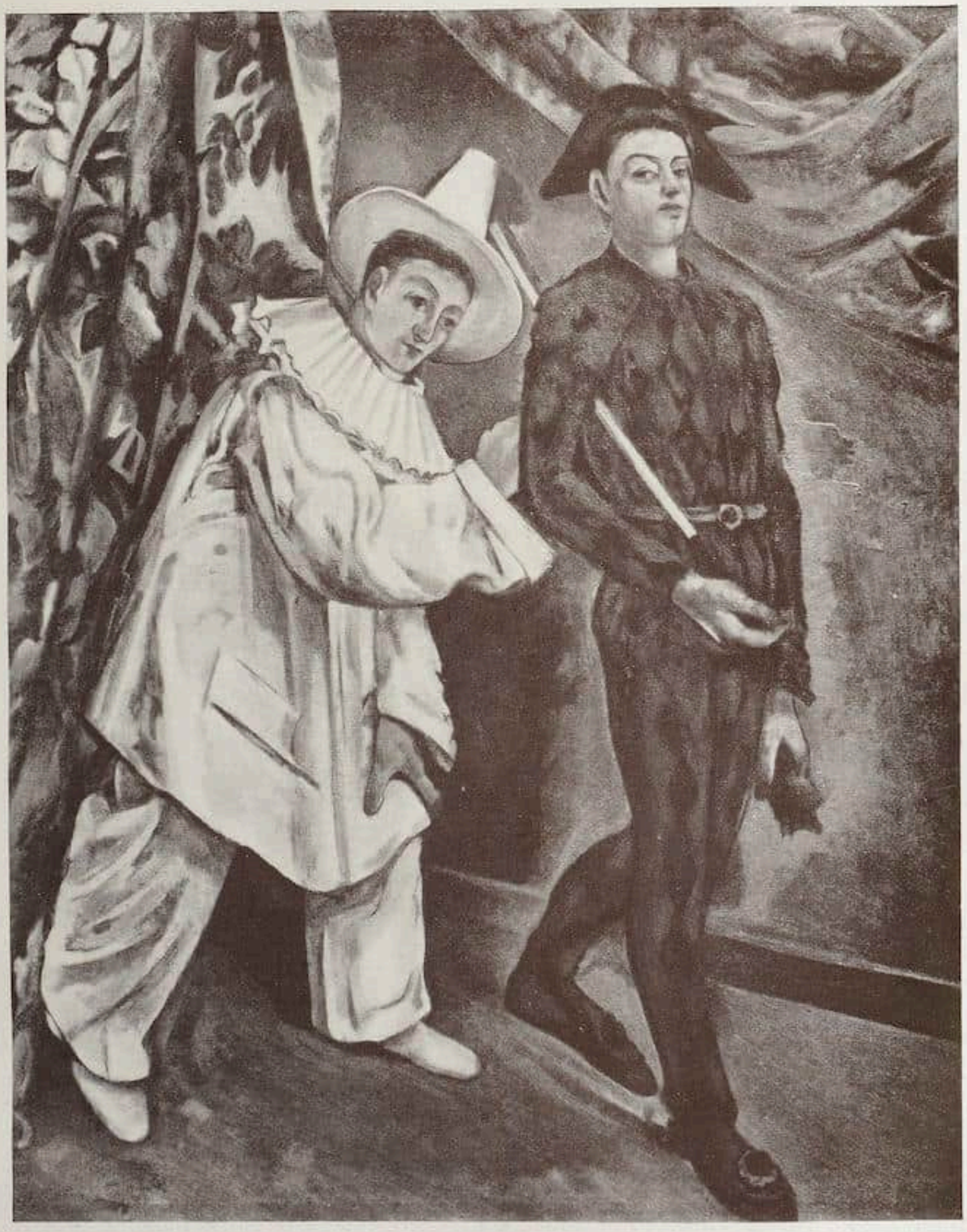
[1] Die meisten der Moskauer Gauguins sind in dem Band „Gauguin" der „Junge Kunst" Bd. 36 reproduziert und zum Teil auch bereits im Jahrgang 1924 dieser Zeitschrift veröffentlicht worden. Die Schriftl.

hier seinem unglücklichen Freunde nicht einräumen, aber alles, was das Museum von Van Gogh besitzt, gehört zum Besten und Beanntesten aus seinem Oeuvre. Da ist das berühmte Nachtcafé mit dem Billard in der Mitte, das zum Vergleich mit dem Gauguinschen „Café in Arles" anregt, die oft reproduzierte, entzückende „Auvers-Landschaft" nach dem Regen mit dem Wägelchen auf der schmalen Landstraße, die Doré nachempfundene „Ronde des prisonniers" und ein äußerst typisches Herrenbildnis (Abb.). Weniger bekannt scheint der „Weinberg von Arles" zu sein, ganz mit klingendem herbstlichen Rot übergossen, strahlend im warmen Scheine der untergehenden Sonne (Abb.). Und als Gegenstück hierzu der bescheidenere „Busch" (Abb.), seinerzeit der erste Van Gogh in Rußland, nicht weniger klingend in seinem kühlen Grün, welchem das Blau des Teiches zur Folie dient, und glühend von innerer Leidenschaftlichkeit der wütend hingeschmissenen Pinselstriche, wie sie nur Vincent eigen waren (Abb.).

Jedoch zweifellos am glänzendsten ist in Moskau die jüngste Phase der neufranzösischen Malerei vor dem Kriege unter der Führung des Dreigestirns Matisse—Picasso—Derain vertreten, und die bloß numerische Angabe von ungefähr je vierzig Werken der beiden ersteren mag einen Begriff von der Überfülle des „Museums moderner westlicher Kunst" in dieser Hinsicht geben.

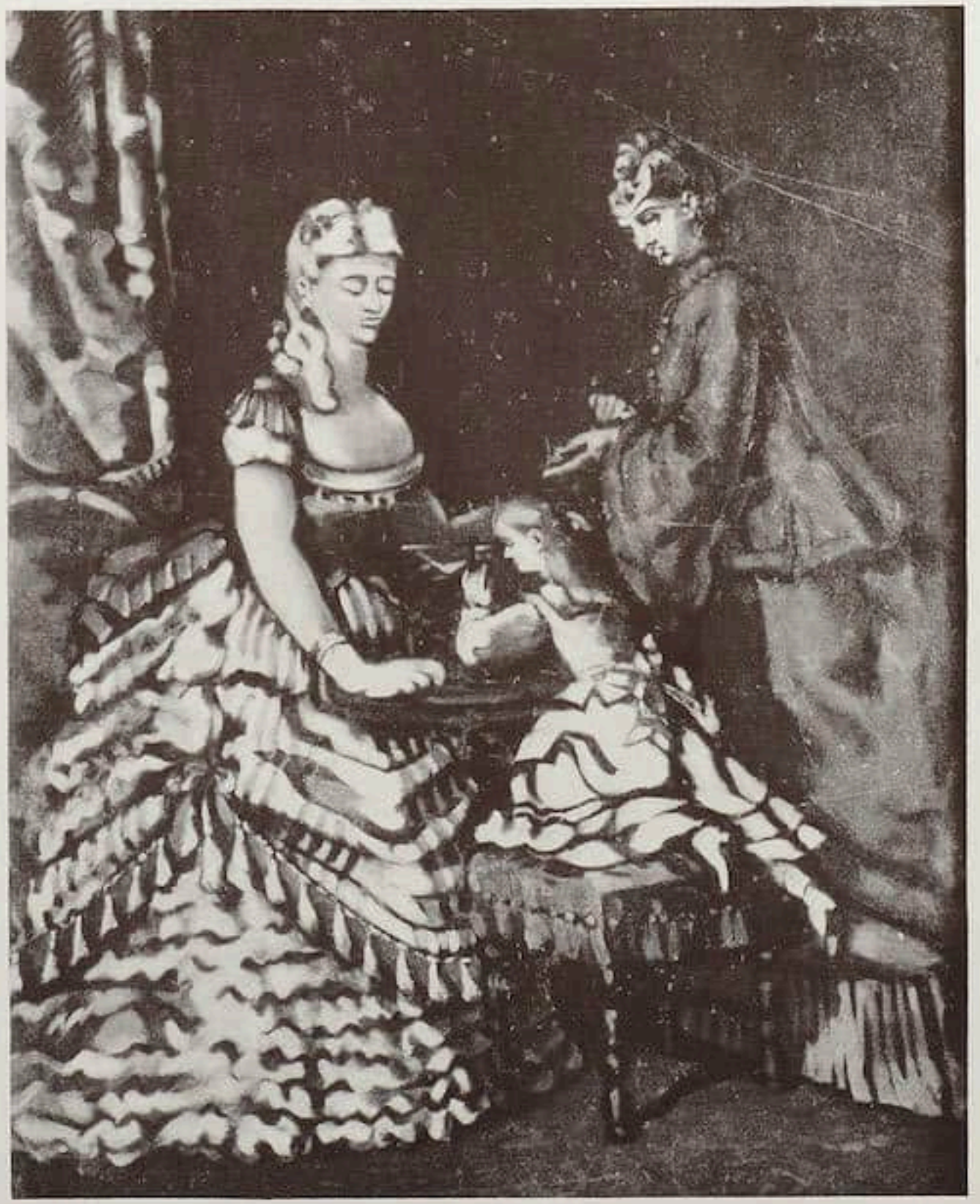
Wie bei Gauguin ist man geneigt, die große Gunst, die gerade Henri Matisse bei russischen Sammlern erfahren, zum Teil jenem inneren Hang zum Dekorativen zuzuschreiben, der dem Russen überhaupt angeboren ist und im russischen Kunstgewerbe, besonders aber in der Ikonenmalerei so verschiedenartig zum Vorschein kommt. Diesem nationalrussischen Hang zum Dekorativen ist übrigens auch Matisse selbst unterlegen, als er bei seinem Aufenthalt in Moskau die altrussischen Heiligenbilder kennenlernte und denselben unverhüllt manche dekorative Eigenart entlieh. So weist u. a. das hier reproduzierte „Familienbild" mit den schachspielenden Knaben in seinem farbigen Aufbau und dekorativem Detail direkt auf die frühe russische Ikone hin (Abb.). Wie stark und überwiegend die rein dekorativen Werte im Schaffen von Matisse sind, tritt besonders überzeugend in dem ganz mit seinen Gemälden, darunter auch die frappanten „Goldfische" (Abb.), behängten, großen Schtschukinschen Saale zutage. Trotz der barocken Stucksupraporten, der mit Wappen der einstigen, adeligen Besitzer und reichem Rankenwerk verzierten, gewölbten Decke und der Louis XV.-Möbel, erscheint Matisse hier keineswegs deplaciert, und seine Bilder bewahren im großen und ganzen überall ihre „schmückende" Rolle. Im einzelnen allerdings ist bei weitem nicht alles erfreulich, und besonders den ganz plakatmäßig flach behandelten, großen Formaten, von denen der Künstler ja selbst längst abgekommen ist, kann man kaum Geschmack abgewinnen. Anderseits aber verfolgt man mit steigender Neugier die Evolution des Meisters von den frühen, gesättigten Stilleben und Landschaften, die noch ganz auf Cézanne fußen, zu immer freierer, radikaler Stilisierung des Stofflichen, staunt über das eminente Können, mit welchem jedes Objekt, besonders in den orientalischen Motiven, ganz in dekorative farbige Flächen aufgelöst wird und bewundert schließlich die Gewagtheit und Vielheit der stetig erneuerten koloristischen Möglichkeiten.

Bei Picasso liegt das Problem natürlich viel tiefer, der Entwicklungsgang ist bei ihm nicht so gradlinig wie bei Matisse und die Logik des rein Formalen weist unverhoffte Abzweigungen auf, durchschneidet sich oft mit psychologischen und transzendentalen Elementen. Die Übergänge sind hier oft ganz schroff, die fremden Anregungen und Einflüsse sichtbarer, aber die ein-



P. Cézanne
Mardi gras

Die Frau des Künstlers



Der Besuch

P. Cézanne

zelnen Etappen noch packender und mit größerer Leidenschaftlichkeit bis zum äußersten durchlebt, um dann in krasse Antithesen umzuschlagen.

Eine ganze Gruppe von Bildern zeigt die früheste, sogenannte „blaue" Schaffensperiode Picassos um die Wende unseres Jahrhunderts, zum Teil noch in der spanischen Heimat des Künstlers. Über den Einfluß Grecos und anderer spanischer Meister auf ihn in jener Zeit ist schon viel geschrieben worden, und er kommt deutlich in dem expressiven „Alten Juden mit Knaben" (Abb.), ähnlich auch in der monumentalen „Begegnung", zum Ausdruck, obwohl die fast skulpturale Kompaktheit der Silhouette im erstgenannten Bilde (1903) gleichzeitig schon von einer Abschwenkung von der barocken Kunst des großen Toledaners zeugt. Diese Werke, ebenso wie das frühe Bildnis des spanischen Dichters Savartes (1901), sind ganz in ein milchiges Blau getaucht, das ihren Gefühlsinhalt noch unterstreicht. Dann folgt in der Mitte des ersten Jahrzehntes der Sprung ins volle Pariser Leben, in die Themenwelt Toulouse-Lautrecs, an welchen die Anklänge häufig recht sichtbar werden, sowie anderer Sittenschilderer der französischen Hauptstadt. Diese Etappe, in welcher das Bestreben nach scharfer Charakteristik und Expression noch vorherrschend bleibt, illustrieren im Moskauer Museum außer unserer Abbildung „Im Café" (Abb.) noch die „Absinthtrinkerin", ein Apachenmädel und die Liebesszene eines piou-piou. Ein ganz neues Farbengefühl taucht in der nächsten Serie auf, welcher Zirkushelden, wandernde Seiltänzer und Akrobaten in diversen Gruppierungen zum Vorwurf dienen — ein zartes, blasses Rosa klingt hier musikalisch mit graublauen Tönen zusammen.

Danach vollzieht sich allmählich die große Wendung, welche Picasso in die erste Reihe der tonangebenden modernen Maler führte, um ihn bald zu ihrem anerkannten Führer zu machen. Als ob der Künstler dem Inhaltlichen, Emotionellen, dem Musikalisch-Femininen, das aus seinen bisherigen Werken unzweifelhaft oft herauszufühlen war, endgültig entfliehen wollte, entsagt er nunmehr jeder Handlung, wählt nur rein formale Motive, die er immer mehr vereinfacht und bis zur Versteinerung primitivisiert. Ein blühender Blumentopf gemahnt an chinesische Erzeugnisse aus Mondstein; steinern erscheinen in einem Stilleben Birnen und Äpfel neben braunen Zementvasen. Auf gleicher Bahn bewegt sich hier auch die Farbenwahl, die ernst und asketisch keusch wird, und meist nur aus einem dunkeln Grau, schwerem Ockerbraun und mattem Grün besteht. In dieser Art sind einige schon ganz kubistisch stilisierte Frauenstudien, wie die „Dame mit Fächer", „Mädchen mit Gitarre" und die „Königin Isabeau" (Abb.) gehalten, die wohl zum Besten gehören, was Picasso in dieser mittleren Periode geschaffen hat. Der Kubismus mit seinem Niederschlag der Mode gewordenen Negerplastik setzt sich immer mehr durch; Aktstudien wirken nun wie mächtige Steinidole und die letzten Konsequenzen der Richtung werden gezogen. Aber auch in diesen oft geradezu monströsen Bildern bleibt Picasso stets der geborene, klangvolle Maler, und in den 1909 datierten „Drei Frauen" — Entwurf zu dem gleichnamigen Gemälde in der Kollektion Stein, Paris — ballen sich die ziegelroten Farbenmassen mit solch malerischer Wucht, daß hier eine „gegenstandslose Malerei" im besseren und wirkungsvolleren Sinne gegeben ist, als die von Kandinsky erstrebte und realisierte.

Ein Rückschlag gegen diese radikalen, monumental-plastischen Tendenzen, aber auch eine Weiterentwicklung der begonnenen Zerlegung der Form war unausbleiblich. Die Resultate sind allbekannt, und in einem intimen Kabinett der ehemaligen Schtschukingalerie finden wir eine kleine Sammlung von Werken der letzten Vorkriegsphase Picassos — bald flächenhaft, bald bas-

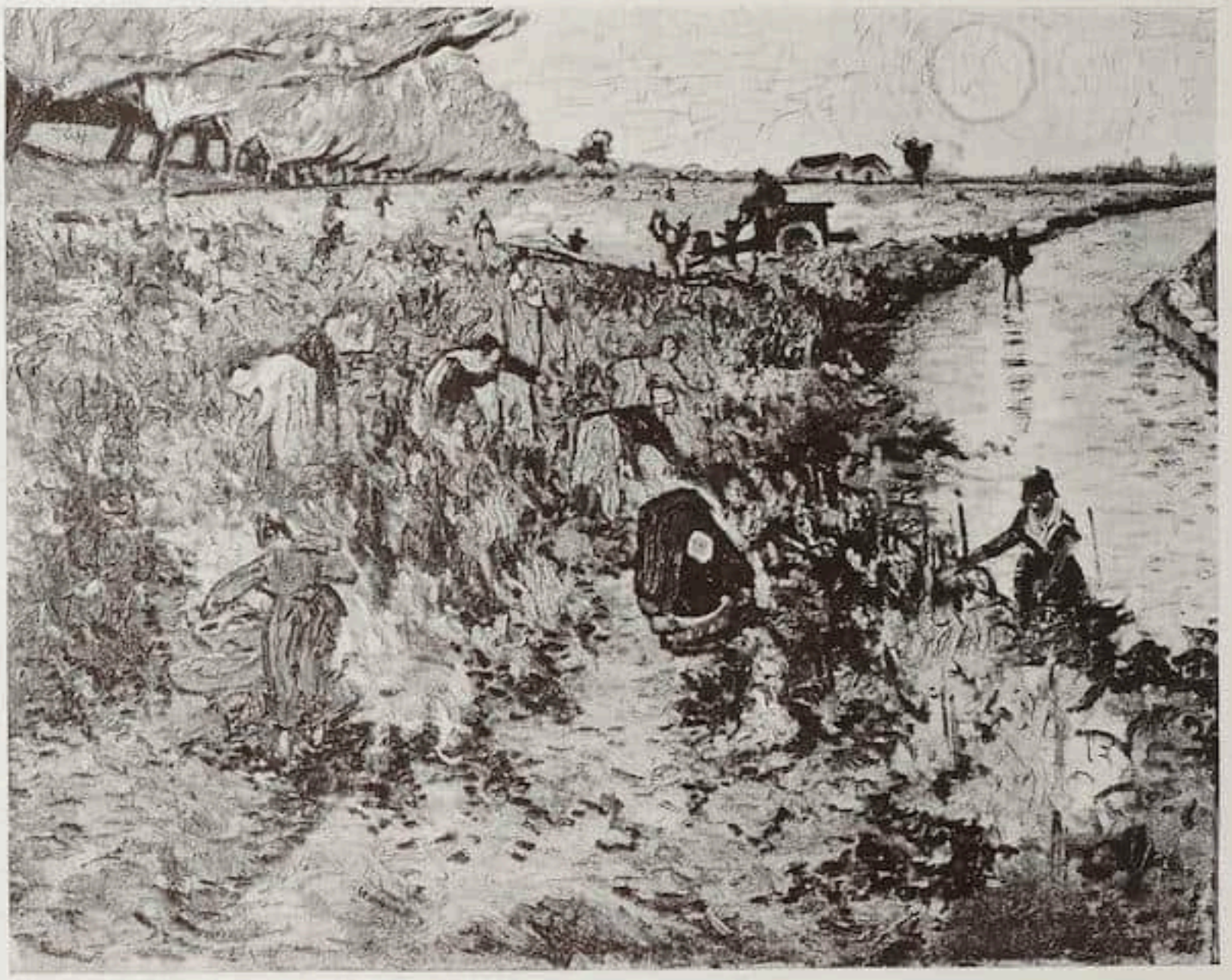
reliefartig zerlegte Musikinstrumente. Ob diese rein ornamental wirkenden Gebilde, die man gewohnheitsmäßig wohl nicht als Bilder bezeichnen kann, intensiv künstlerische Emotionen auslösen? Ich persönlich möchte die Frage verneinen.

Wie einst in der Kerngruppe der Impressionisten, haben es auch bei den Nachimpressionisten und Kubisten die gemeinschaftlichen, malerischen Tendenzen und Versuche und die persönlich nahen Beziehungen mit sich gebracht, daß einzelne Werke dieser Künstler soviel Berührungspunkte und verwandte Züge enthalten, daß die Persönlichkeit dahinter fast verschwindet und nur der Begriff der Schule übrig bleibt. So finden wir bei Derain ein sehr farbiges, frühes Hafenbild (1908), das man geneigt wäre, Matisse zuzuschreiben, und ein anderes kubistisches Gemälde des ersteren hat in der beliebten grau-grün-gelben Farbenharmonie wieder viel mit Picasso, Le Fauconnier und Braque gemein. Von letzterem hätte man übrigens, als dem überzeugtesten und bis heutzutage noch unentwegtesten Kubisten, gerne mehr als ein einziges Werk gesehen. Bei Derain dagegen sind die Häutungen recht schnell vor sich gegangen, und sogar vor seinem frühen Oeuvre nimmt es kaum Wunder, daß der Künstler momentan einer der Meister der neuesten statischen Malerei geworden ist, welche die noch unlängst verhöhnten Traditionen der klassischen Kunst auf eigene Art wieder zu beleben sucht. Tritt doch das Streben nach straffer, geordneter Komposition und fester Zeichnung in den meisten Bildern Derains ostentativ hervor, so in der schon ganz musealen, großzügigen Leinwand „Samedi“ (Abb.), in den frühen Landschaften, Bildnissen und Stilleben, welche im Moskauer Museum einen eigenen Saal füllen, und von denen z. B. ein Stilleben mit Totenkopf in sattem Braun ganz gut einem altspanischen Maler entstammen könnte. Die düstern, spärlichen Farben, die Derain in seiner ersten Periode liebte — seine starke Wirkung verdankt der „Samedi“ nicht zuletzt dem geradezu mönchischen Kolorit, das sich bloß aus einem tiefen Schwarz, Weiß, Grau und etwas Dunkelgrün zusammensetzt —, hellten sich bald auf, und seine Palette wurde allmählich reicher und mannigfaltiger. In den Ansichten von Provencehäfen kommt dies schon ganz zur Geltung (Abb.), und nur die als repoussoir benutzten, etwas theatralischen Kulissen behalten hier das früher prädominierende Dunkel.

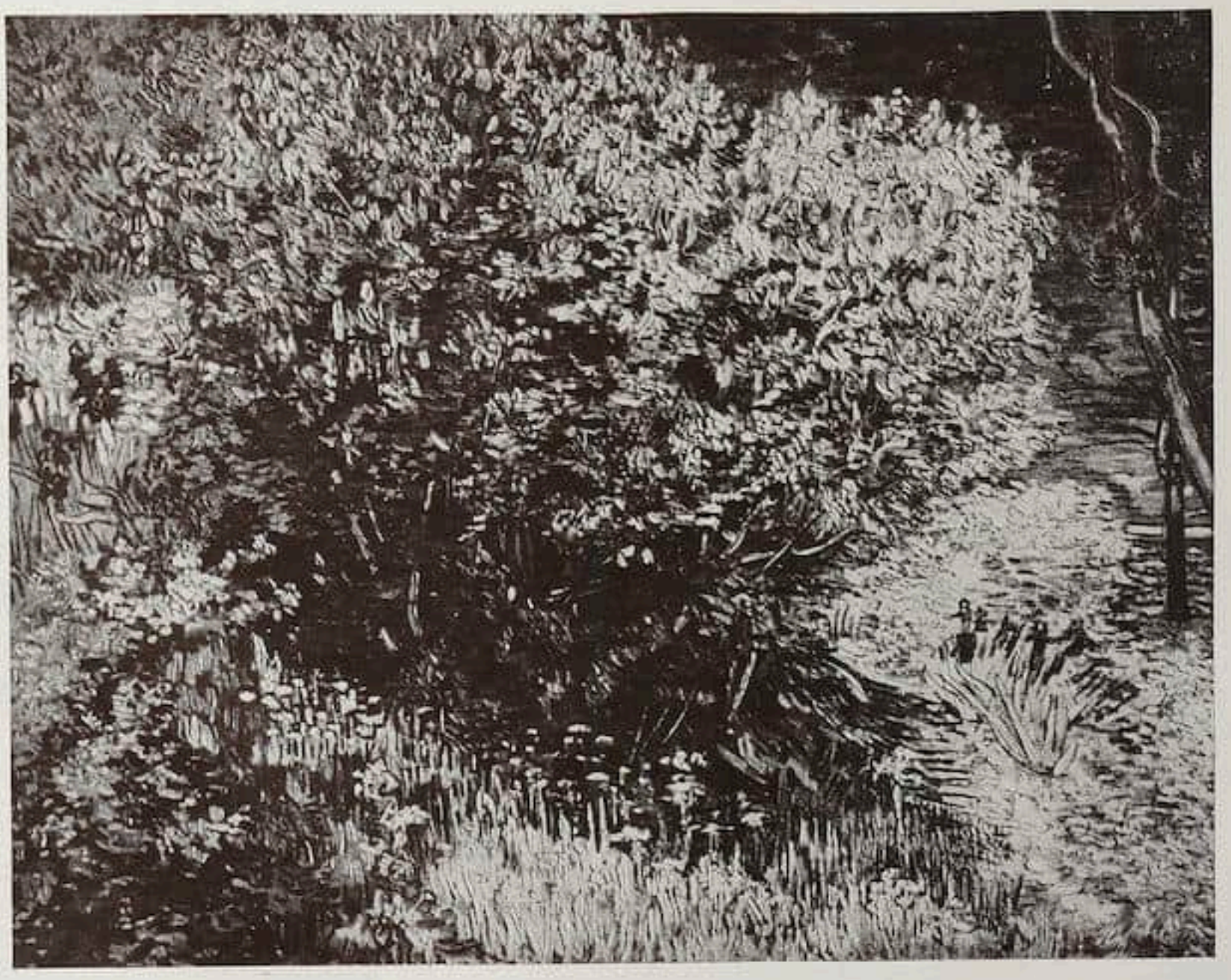
Mit André Derain schließt sich der Kreis der wegweisenden Künstlerindividualitäten, doch sind in unserer Übersicht mehrere bedeutende Erscheinungen unberücksichtigt geblieben, die als Segmente sich in diesen Kreis einreihen, ebenfalls einige Outsider, die abseits von ihm ihre eigenen, einsamen Wege wanderten. Da ist Othon Friesz zu nennen, dessen effektvolle Ansicht von Rouen mit der über dem Häusermeer thronenden Kathedrale kompositionell und koloristisch direkt an Cézanne anknüpft, Vlaminck mit mehreren Landschaften, die in ihrer tonigen Leuchtkraft an alte Glasmalereien erinnern, Albert Marquet mit einer ganzen Serie von Pariser Veduten (Abb.), deren malerische Abreviaturen diesen allzu häufig behandelten Motiven eine persönlich neuartige Note verleihen und noch manche andere. Die neue französische Skulptur verblieb im allgemeinen außerhalb des Rahmens der Programme der hier besprochenen Moskauer Kollektionen, ich möchte aber doch nicht verschweigen, daß dank I. A. Morosoff das „Museum moderner Kunst“ sich, neben einzelnen anderen Werken, des Besitzes von einigen herrlichen, lebensgroßen Bronzeplastiken Aristide Maillols rühmen darf.

Und nun zum Schluß noch ein Wort über den unsterblichen Zöllner, der mit seiner goldenen Naivität immer von neuem sowohl in seinen Land-

Vincent van Gogh
Bildnis



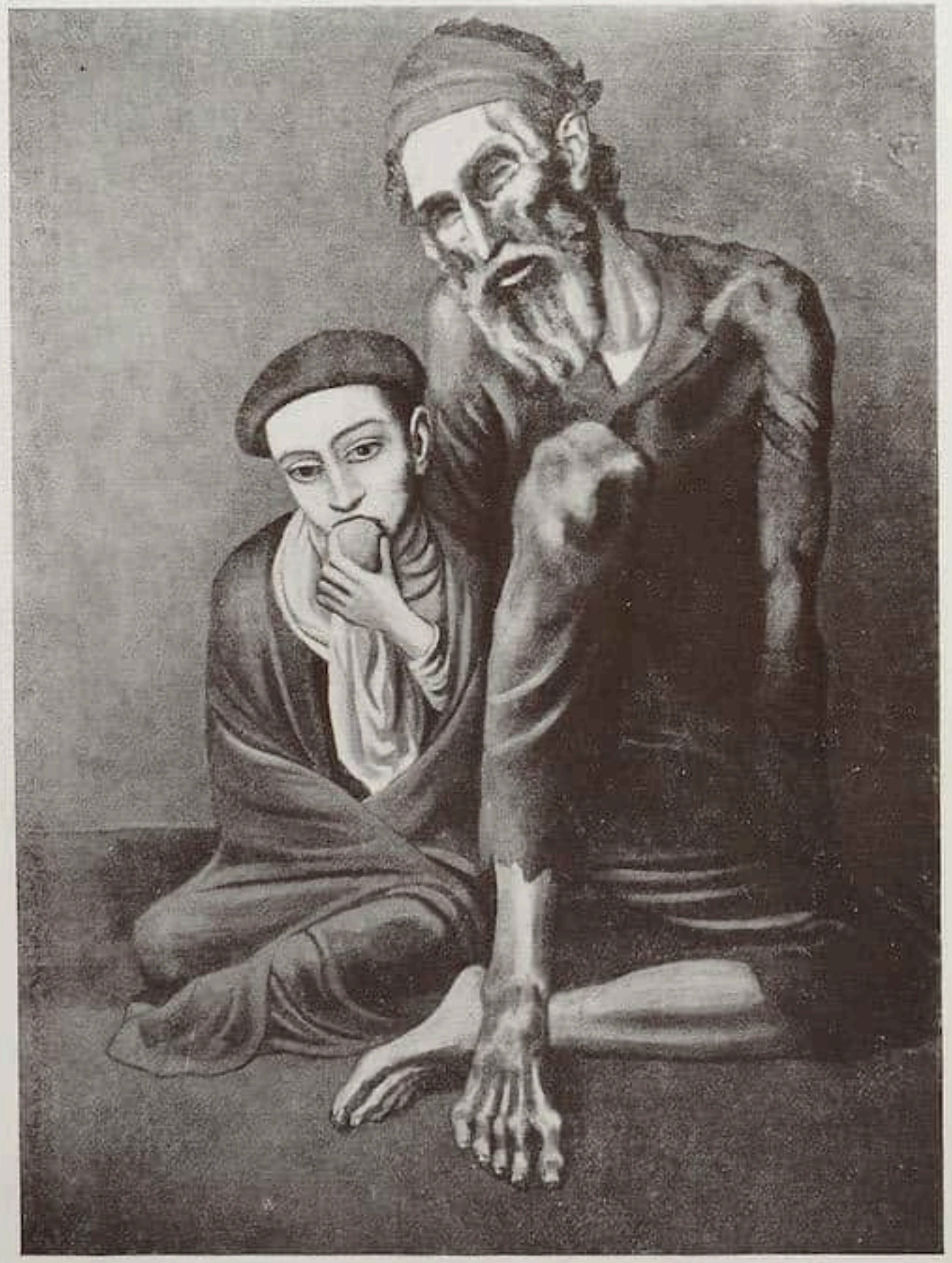
Vincent van Gogh — Roter Weinberg in Arles



Vincent van Gogh — Der Busch

Henri Matisse — Goldfische

Henri Matisse — Familienporträt



Alter Jude mit Knaben

Die Königin Isabeau

Pablo Picasso

schaften von Paris und Umgegend als auch mit der Replik des bekannten Tigerkampfes entzückt. Als schönstes der sieben Moskauer Bilder Rousseaus gilt mir stets die „Sèvres-Brücke“ (Abb.), die in ihrer aparten weingelben Farbenskala wie ein kostbarer Topas funkelt. Ich kann mich nicht enthalten, hier eine wahrhafte Anekdote einzuschalten, welche als Beweis dienen kann, daß der Charme Rousseauscher Malerei auch jetzt noch sogar Kunstbeflissenen nicht immer zugänglich ist. Als vor einigen Jahren die Neuordnung der ehemaligen Schtschukin-Galerie in Angriff genommen wurde, an der sich auch der Schreiber dieser Zeilen beteiligte, fand eine spezielle Beratung darüber statt, welche Bilder als minderwertig und in Anbetracht des Raummangels vorderhand in schlechtbeleuchtete Hinterräume zu plazieren wären. Nun, es kostete einen recht heißen Kampf gegenüber einem bekannten Kunstschriftsteller und einem sehr tüchtigen Moskauer Maler der jüngeren Generation, um Henri Rousseau aus dieser Liste zu streichen und für einen der hellen Paradesäle zu retten!

Obwohl in keiner Weise mit H. Rousseau zu vergleichen, habe ich auch Georges Rouault für diese Schlußzeilen reserviert, da ja sein Schaffen ebenfalls, gesondert von den Zeitströmungen, sich in einer eigenen plastischen Welt bewegt, und seine „Landschaft mit Badenden“ (Abb.) seit langem eine ungeschwächte Anziehungskraft ausübt. Im Gegensatz zu den sonstigen Werken Rouaults, die ja meistens nicht weniger als idyllisch gestimmt sind, entströmt diesem meisterlichen Aquarell ein stiller Abendfrieden, und seine blauroten Farben tönen wie ein feierliches Largo. Ein anderes Bild zeigt zwei Frauenakte von jener unerbittlichen Wahrheitsliebe und Schärfe der Charakteristik, die Rouaults Stärke als Maler ausmachen. Wie schon mehrfach in diesem Aufsatze, darf auch hier den Moskauer Sammlern das Lob nicht vorenthalten werden, Sachen von Georges Rouault zu einer Zeit erworben zu haben, als dieser talentvolle, fesselnde Künstler dem großen Publikum noch kaum bekannt und eine Literatur über ihn noch nicht existierte.

Trotz der schier übergroßen Anzahl von Kunstwerken fällt doch beim Besuch beider Abteilungen des „Museums moderner westlicher Kunst“ ein Schatten auf den glänzenden Gesamteindruck. Man kann sich des Bedauerns nicht erwehren, daß die so erschöpfend exponierte Entwickelungslinie der neuesten französischen Malerei mit den Kriegsjahren schroff abreißt und nicht bis zu unserer Zeit weitergeführt ist. Man vermißt die letzten Etappen des proteusartigen Picasso, Proben der neuesten, immer mehr ausgeglichenen Malerei von Matisse und der ganz reifen Kunst von André Derain, von anderen nicht zu sprechen. Und vergebens sucht man nach einigen neuen Namen, die in den letzten Jahren in der Kunstwelt lauten Klang erlangt haben, ohne die im Gesamtbilde der französischen Malerei des laufenden Jahrhunderts Lücken entstehen. Es bleibt zu hoffen, daß die Sowjetregierung, parallel mit der Verbesserung der allgemeinen ökonomisch-finanziellen Lage der U.S.S.R., Mittel finden wird, um die mehr als bescheidene Dotation des Museums zu erweitern und ihm die Möglichkeit zu geben, nicht nur als Schatzkammer der Kunst einer nahen Vergangenheit zu fungieren, sondern seine Säle auch mit lebendigster Kunst der Gegenwart zu füllen, und die einstige private Sammlertätigkeit nunmehr öffentlich aus Staatsmitteln weiter fortzuführen. Vereinzelte Ankäufe in allerletzter Zeit zeugen übrigens, daß der weitere Ausbau des Museums effektiv bereits begonnen hat.

Gemälderestaurationen im 18. Jahrhundert

Von MORITZ STÜBEL

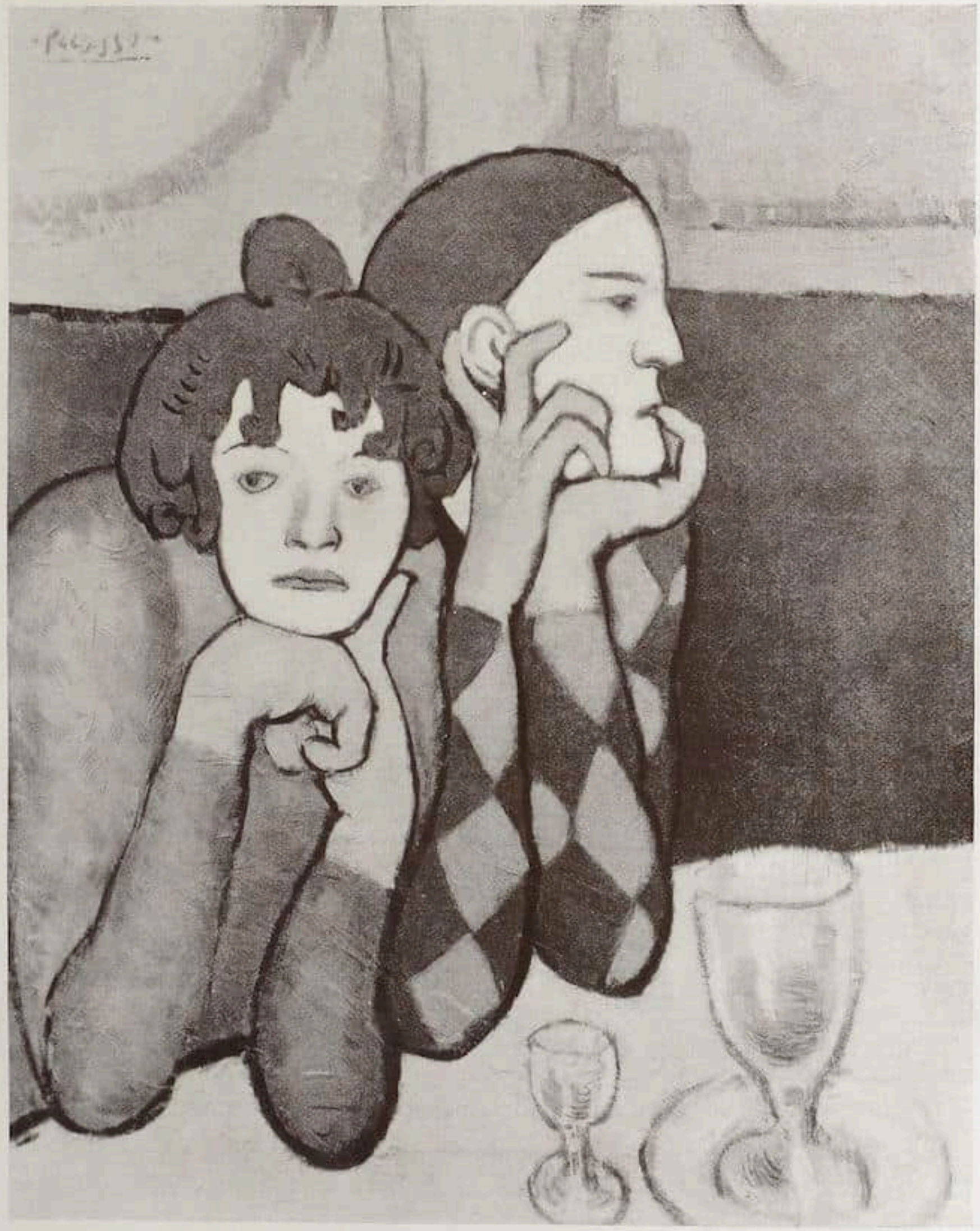
I.

Es ist kein Geheimnis, daß Gemälde altern und krank werden und ihre Schicksale haben wie Menschen und Bücher. Aber man will es nicht wahr haben und sucht ihnen den Schein ewiger Jugend zu verleihen. Man beschränkt sich nicht darauf, ihre Schäden auszubessern und sie vor neuen zu sichern, man putzt und verschönt und übermalt sie und verdeckt alle Spuren, die das Alter auf ihnen zurückgelassen hat. Nur Wenige haben den Sinn für die Schönheit auch des Alters und können sich in die Andacht versetzen, mit der Heinse in der Düsseldorfer Galerie Tizians nachgedunkelte Madonna als den heiligen Rest von der Urgüte und Schönheit der Edelen betrachtete, die vor uns waren und in Dunkelheit zurückgewichen sind in das Reich der Schatten.

Die Kunstwissenschaft muß sich abfinden mit dieser Verfälschung ihres Tatbestandes. Aber sie darf nicht Philosophie des Als-Ob treiben und den jetzigen Zustand der Gemälde gleichsetzen mit ihrem ursprünglichen. Sie muß, durch alle täuschenden Zutaten hindurchschauend, den früheren Zustand im Geiste wiederherstellen. Nur von ihm darf sie ausgehen, wenn ihre Feststellungen und Zuschreibungen wissenschaftlichen Wert haben sollen. Die Kunstgeschichte hat das, seitdem sie Wissenschaft geworden ist, nicht verkannt, aber nicht immer hat sie es beachtet. Vor allem aber hat sie es unterlassen, die Kunde vom Restaurationswesen planmäßig auszubauen und seine Geschichte zu schreiben. Damit hat sie sich ihre Arbeit sehr erschwert, denn es fehlen ihr infolgedessen die technischen und geschichtlichen Obersätze, auf die sie ihre Schlüsse gründen muß, und die Kenntnisse, die sie in den Stand setzen, am Kunstwerk die Veränderungen abzulesen, die mit ihm im Laufe der Zeiten vorgegangen sind. In jedem einzelnen Falle ist sie gezwungen, besondere schwierige Untersuchungen darüber anzustellen.

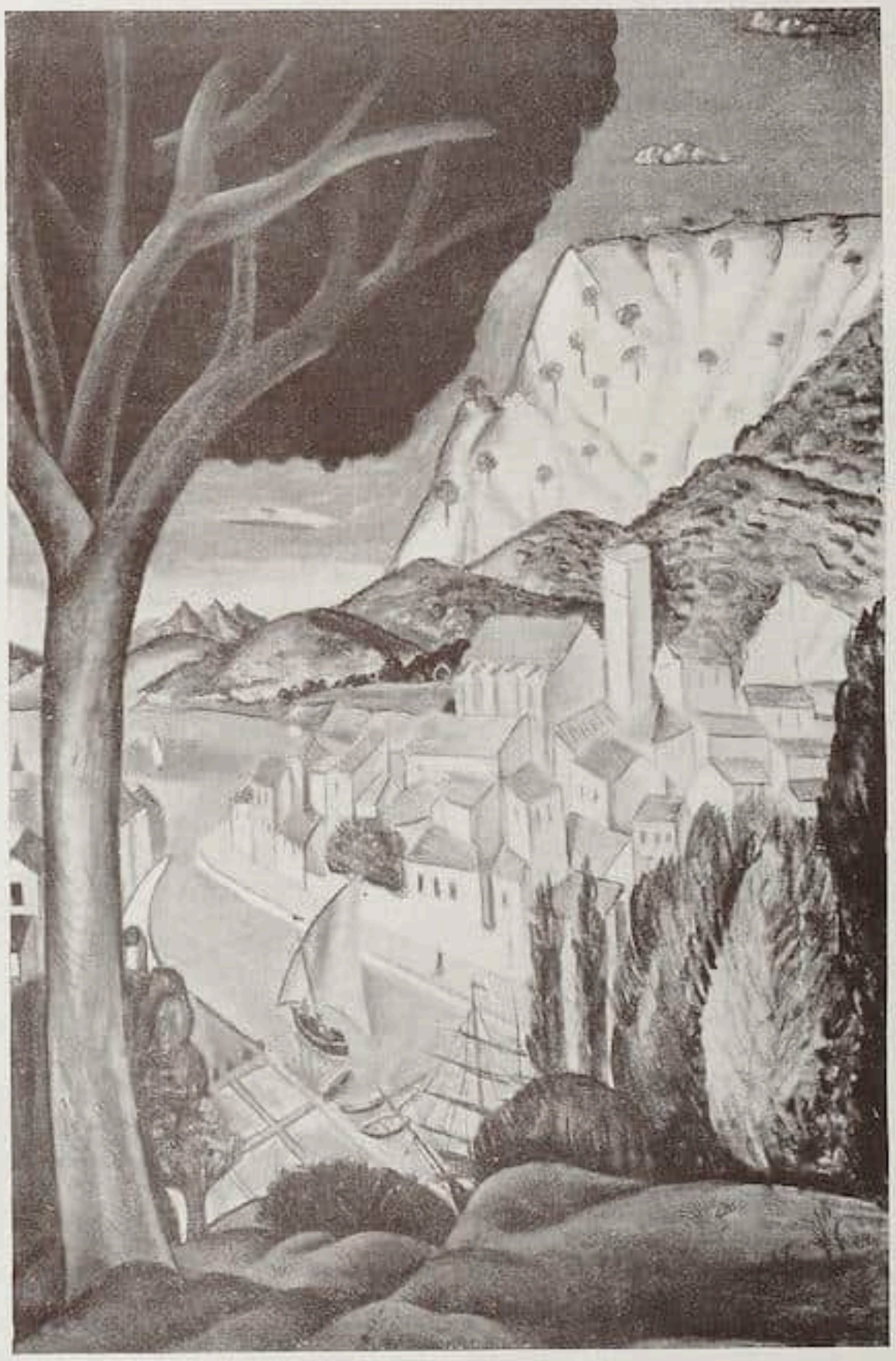
Eine solche Geschichte der Gemälderestaurationen ist schwer zu schreiben; sie ist eine echte Geschichtswissenschaft, die nur bruchstückweise von Bruchstücken berichtet. Denn im Verborgenen haben die Männer gearbeitet, die die Bilder geputzt und verputzt haben. Geheimnis bedeckt ihre Tätigkeit und keine Urkunden sind darüber aufgenommen worden. Nur vereinzelt haben sich schriftliche oder gedruckte Nachrichten darüber erhalten. In allen Fächern der Literatur muß man nach gelegentlichen Erwähnungen suchen, und planmäßiges Forschen ist fast unmöglich. Aber es muß trotzdem an die Arbeit gegangen werden, je eher, desto besser. Denn die Quellen werden immer älter und schwerer zu finden, und die Feststellungen an den Kunstwerken selbst immer unsicherer und schwieriger. Es darf nicht sein, daß die Kunstgeschichte noch länger eins ihrer wichtigsten Hilfsmittel entbehrt, durch das sie erst zur wirklichen Fachwissenschaft wird.

Im folgenden Abschnitt gebe ich einige Nachrichten über Gemälderestaurationen des 18. oder früherer Jahrhunderte. Diese aufgerafften Beispiele sollen nur einen allgemeinen Begriff geben von dem Umfange und der Bedeutung, die die Gemälderestauration schon in früheren Zeiten gehabt hat. Ausführlicher berichte ich in den beiden letzten Abschnitten über die Restaurationsgeschichte der Dresdener Galerie; auch hier verbot aber der Raum,



Pablo Picasso
Im Café

Zu: Paul Ettinger, Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus



André Derain. Der Hafen

Zu: Paul Ettinger, Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus

so tief ins Einzelne einzugehen, wie es wünschenswert wäre. Sie mögen als Beispiel dafür dienen, wie eingreifend auch an den großen deutschen Sammlungen die Restauratoren gewirkt haben, und wie wertvoll es sein würde, wenn man überall genau darüber Bescheid wüßte.

II.

Die ältesten Nachrichten über Gemälderestaurationen stammen aus dem 16. Jahrhundert. 1501 besserte Lorenzo di Credi ein Altarbild von Fra Angelico da Fiesole in Florenz aus, 1524 die Freskogemälde Ucellos und Castagnos im Dom zu Florenz. In den Rechnungen des Königlichen Bauamtes zu Paris hat sich eine Urkunde erhalten, wonach Primaticcio im Oktober 1530 vier Gemälde von Raffael, die heilige Margarete, die heilige Anna, den Erzengel Michael mit dem Drachen und das Bildnis der Königin Johanna von Arragonien, sämtlich heute noch im Louvre, instandgesetzt hat (lavé et nettoyé). 1550 ist das Mittelbild des Genter Altars von Lancelot Blondel und Jan von Scorel „gewaschen" worden. 1586 wurden in Ferrara 23 Ölgemälde vom Meister Bastian di Filippi ergänzt, ausgekittet und mit Ölfarben ausgebessert. Gegen Ende des Jahrhunderts hat Annibale Carracci Restaurationen ausgeführt.

Mit dem 17. Jahrhundert werden die Restaurationen häufiger und die Quellen fließen reichlicher. Schon ganz im Anfange des Jahrhunderts hatte das Kämmereiamt zu Hamburg einen Malermeister in Dienst genommen, der die auf dem Rathause verwahrten Gemälde zu reinigen und zu fegen hatte. Die Hofmaler Kaiser Rudolphs II., besonders Hans von Achen, mußten seine Gemälde restaurieren und erhielten genaue Anweisung dazu von ihrem Herrn. Rottenhammer hatte nicht nur in Italien Bilder einzukaufen, sondern sie auch in Prag zu restaurieren. Schon damals machten die Restauratoren ein Geheimnis aus ihren Künsten und Rottenhammer verweigerte jede Auskunft darüber, wie er die Gemälde reinigte und firnißte. Ähnlich wie Rudolph II. hatte auch der große Münchner Sammler und Kenner, Kurfürst Maximilian I., ein scharfes Auge für die Schäden der Gemälde und überwachte selbst ihre Instandsetzung. Als ihm 1630 ein angeblicher Dürer aus dem Jahre 1519 angeboten wurde, ließ er dem Verkäufer mitteilen, daß das Bild von so vielen Jahren her schadhaft geworden sei, und daß es an vielen Orten von einer andern Hand mit Schaden retoschieret worden, also daß es bei weitem so hoch nicht mehr zu achten sei. Das Dürersche Rosenkranzbild, das in Prag auf der Flucht vor den Sachsen zu Schaden gekommen war, wurde 1663 von Skreta restauriert. In Frankreich wurden die schon erwähnten Raffaelschen Gemälde, die heilige Margarete und der Erzengel Michael, 1685 vom Maler Geslin restauriert. Über italienische Restaurationen erfährt man Einzelheiten aus zeitgenössischen Schriftstellern. Boschini rühmt in seiner carta del Navigar Pittorico von 1660 den Maler Michael Piera als conzador da quadri valoroso, und Malvasia berichtet in der Felsina Pittrice von 1678 über eine durch Flaminio Torre vorgenommene Restauration von Correggios heiligem Sebastian. Gewöhnlich wird über schlechte Ausführung geklagt, und das rücksichtslose Übermalen ist bereits im Schwange. Ein bezeichnendes Beispiel teilt Waagen mit: In der Stiftskirche zu Göppingen sah er ein Gemälde, das nach der Inschrift aus dem Jahre 1449 stammte und bei seiner Restaurierung im Jahre 1617 so völlig umgestaltet worden war, daß man den knienden Rittern die Tracht aus der Zeit der Erneuerung gegeben hatte.

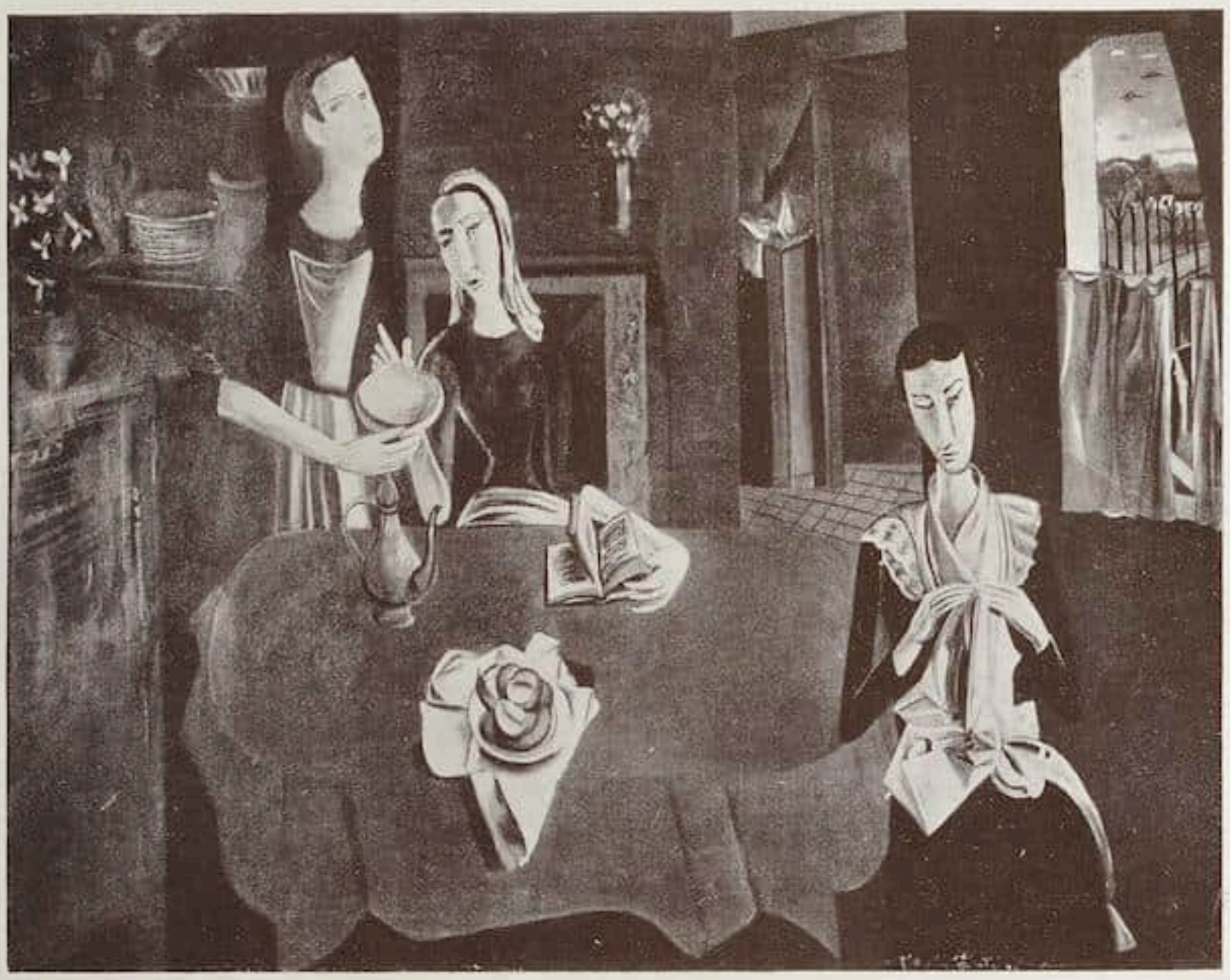
Große Gefahren brachte das 18. Jahrhundert dem alten Gemäldebestand. Die Zeiten waren unruhig und kriegerisch und viele Werke der Kunst wur-

den beschädigt oder zerstört. In den weiten, nicht heizbaren Sälen der riesigen Schlösser, in den von Weihrauch und Kerzenqualm erfüllten Kirchen gingen die Bilder langsam dem Untergang entgegen. Die aufs höchste gestiegene Sammelleidenschaft gab den Händlern Anlaß, aus alten unscheinbar gewordenen Gemälden durch rücksichtsloses Übermalen neue verkaufsfähige Werke herstellen zu lassen. Die Gemälde waren zu Möbelstücken geworden und wurden als solche behandelt. Niemand dachte daran, die alten Meisterwerke zu erhalten, sondern nur daran, sie herauszuputzen und glänzend zu firnissen, so daß sie, wie die prunkvollen Spiegel, als würdiger Schmuck der Paläste dienen konnten. Nur die Holländer machten eine Ausnahme; sie bewahrten und schützten ihre Bilder wie Juwelen, ein restauriertes Bild galt ihnen als wertlos.

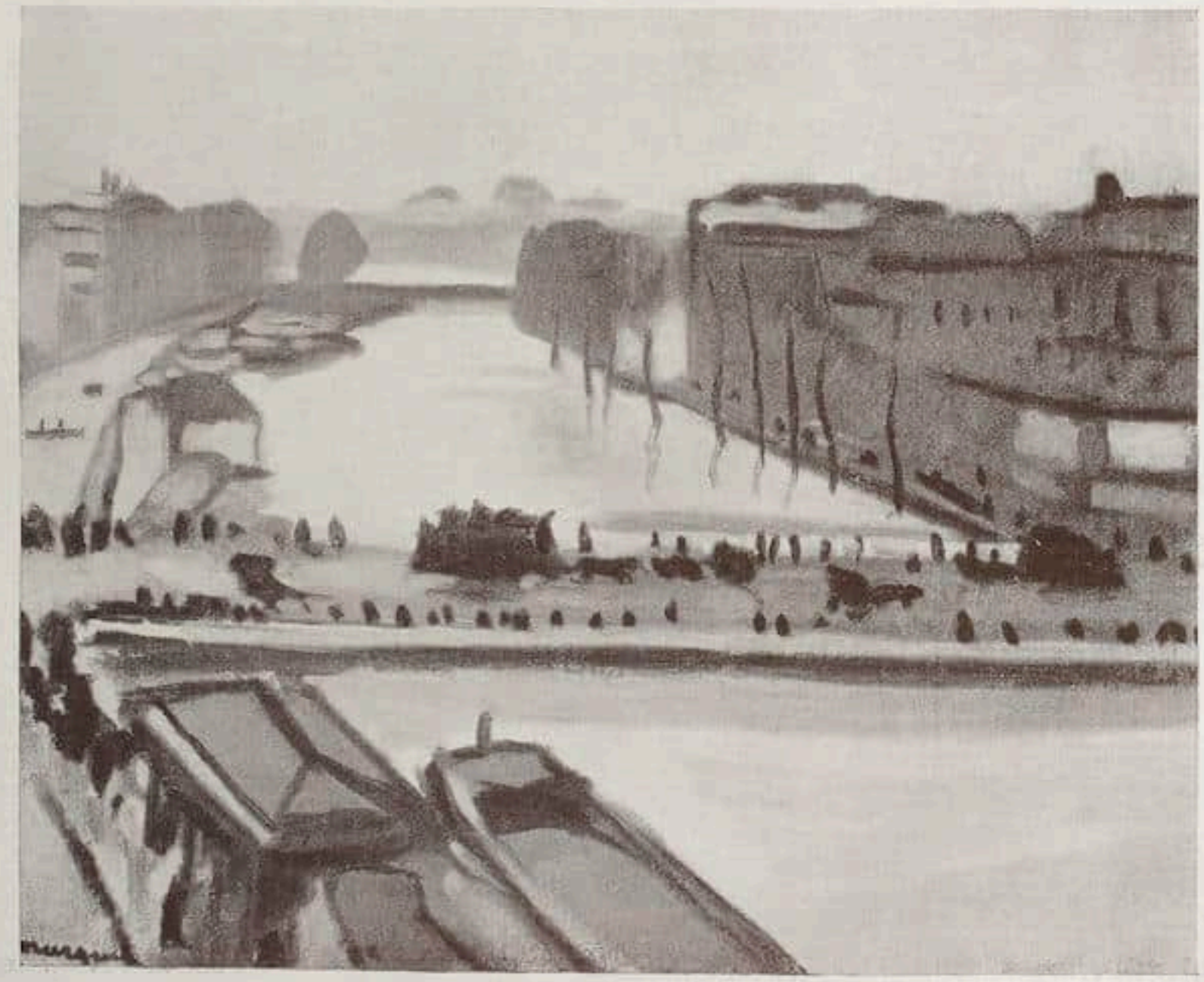
Dem entsprechend wurde allenthalben „auf schön" restauriert. Man begnügte sich mit oberflächlicher Reinigung, verstopfte die Löcher, legte eine neue Leinwand unter und begann bedenkenlos zu übermalen. Eine ganze Reihe von Anweisungen zum Restaurieren sind aus dieser Zeit bekannt, die zum Teil recht merkwürdige und bedenkliche Mittel empfehlen. Vom Übermalen wird meist diskret geschwiegen.

Am schlimmsten waren die Zustände in Italien. Die Regierungen selbst taten gar nichts zur Erhaltung ihres Gemäldebesitzes; sie beschränkten sich darauf, Ausfuhrverbote zu erlassen, die doch nicht befolgt wurden. Ebensowenig sorgten die Besitzer der großen Galerien für ihre Schätze. Die Galeriediener firnißten ab und zu ein Gemälde, das gar zu unscheinbar geworden war, gelegentlich wurde wohl auch ein Maler beauftragt, schlechte oder anstößige Stellen zu übermalen. In den Kirchen war es nicht besser bestellt. Auch hier waren die Diener die berufenen Restauratoren, die aber höchstens mal vor den großen Festtagen den Altargemälden mit Speck oder Öl frischen Glanz verliehen. Der Plan Benedikts XIV., alle Kirchengemälde Bolognas in einer Galerie zu vereinigen, um sie vor dem Verderben zu retten, kam nicht zur Ausführung. Grosley, ein Franzose, der um die Mitte des Jahrhunderts Italien bereiste, berichtet, daß Frost, Hitze und Feuchtigkeit langsam und sicher die herrlichsten Schätze zerstörten. Die Bilder von Tizian, Veronese und Tintoretto hätten vom Dampf der Kerzen und Feuchtigkeit so gelitten, daß man wenig mehr erkenne, sie seien magni nominis umbrae, nur Bellinis Werke sähen noch frisch aus. Ähnliches berichtet Hackert von der Galerie in Capo di Monte, und selbst Italiener gaben zu, daß viele ihrer kostbarsten Werke durch Nachlässigkeit und Ungeschick zugrunde gegangen seien.

Um so eifriger waren die Kunsthändler am Werke; ihr eigner Vorteil gebot ihnen, ihre Ware herauszuputzen und verkaufsfähig zu machen. Der Bedarf war groß, Italien versorgte schon damals ganz Europa mit alten Bildern, echten und gefälschten, Kopien und Originalen. Jeder Kunsthändler hatte Maler in seinem Dienste, die fälschen, kopieren und restaurieren mußten. Sie waren ebenso gewissenlos wie geschickt. Vorzüglich verstanden sie es, alte Holz- oder Leinwandbilder auf neue Leinwand zu übertragen. Schon im Anfange des Jahrhunderts wurde diese Kunst geübt, Michelini, Contri, Riario, Avanzini waren berühmt dafür. Berüchtigt dagegen war ihre Art, die Gemälde zu harmonisieren: Wenn es ihnen nicht gelungen war, die Dunkelheiten und Flecken mit Putzwasser zu beseitigen, schabten und zerteilten sie diese Stellen mit dem Messer. Was zu hell geworden war, wurde mit dunklerer Farbe abgedeckt, und zur Ausgleichung griff man auch auf die gesunden Stellen über. „Es entstand ein Mittelton zwischen dem, was ursprünglich war und dem, was durch die Zeit ward, das ganze Gemälde erhielt ein überpunk-

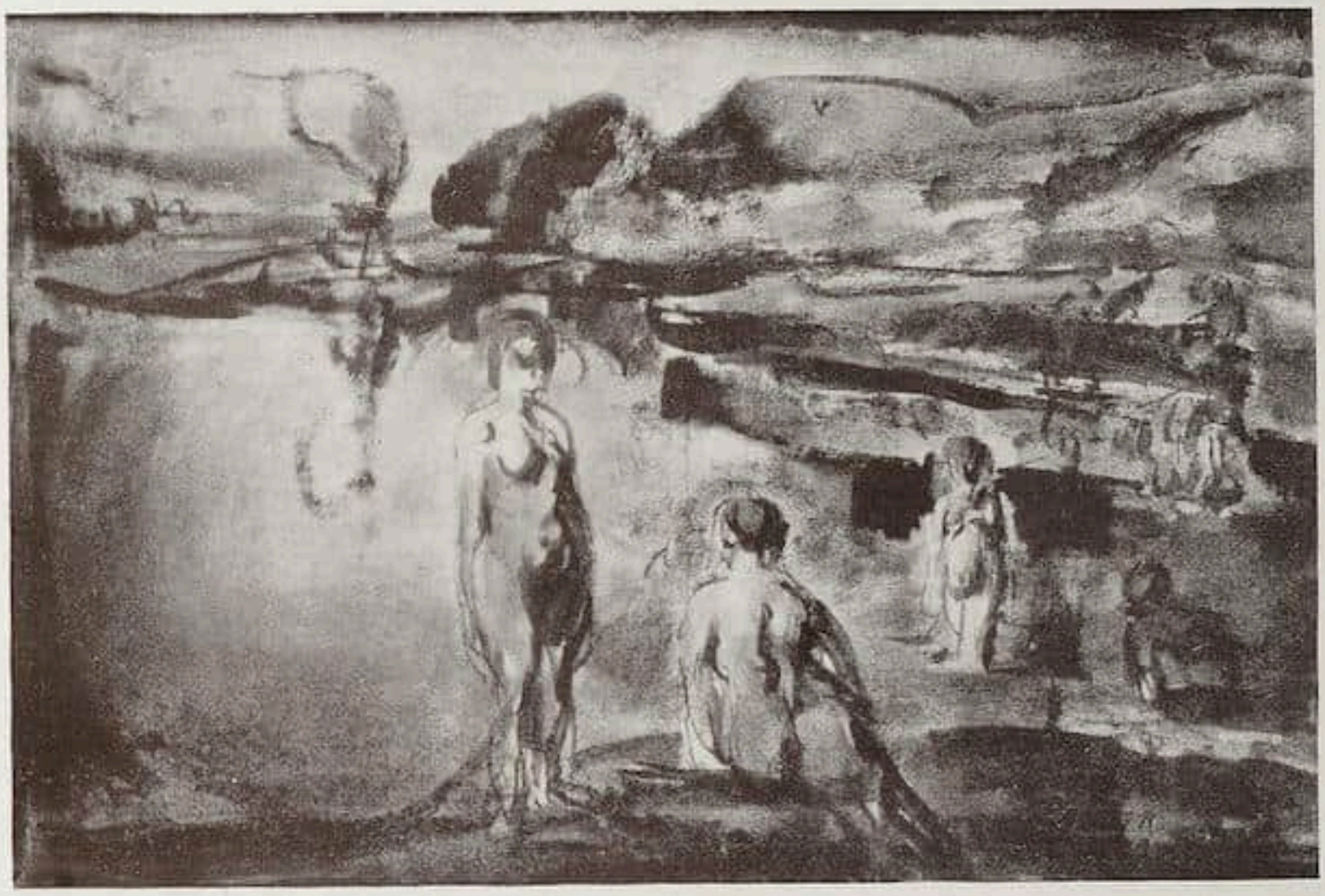


André Derain — Samedi

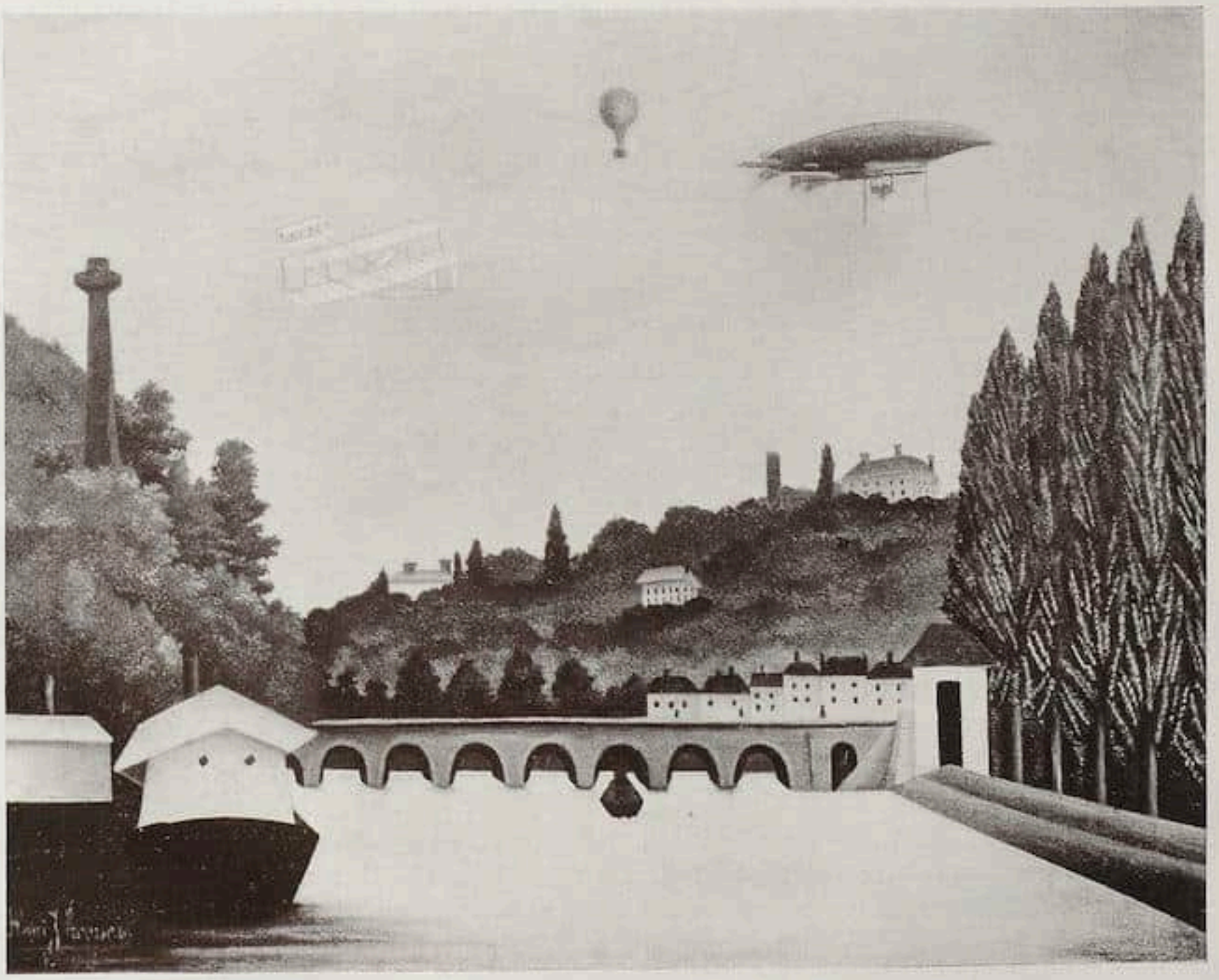


Albert Marquet — Paris im Winter

Zu: Paul Ettinger, Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus



Georges Rouault — Das Bad



Henri Rousseau — Pont de Sevres. 1908

Zu: Paul Ettinger, Die modernen Franzosen in den Kunstsammlungen Moskaus

tiertes Aussehen, es erschien zwar wohlgefälliger, wurde aber unkenntlicher und uncharakteristischer.“ Bei diesem Verfahren sind die Italiener bis ins 19. Jahrhundert geblieben, und noch heute kann man an manchem Bilde die Spuren davon sehen, zum Beispiel an Palma Vecchios Jakob und Rahel in der Dresdner Galerie (Nr. 192), das 1827 von Palmaroli in dieser Weise restauriert worden ist.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts besannen sich die Italiener auf die Ehrenpflicht, die ihnen der Besitz der alten Meisterwerke auferlegte. In Venedig wurde die durch Goethe berühmt gewordene Akademie für Gemälderestaurationen eingerichtet, und nach Neapel wurde ein berühmter Restaurator berufen. Hackert erzählt ausführlich, wie es dazu gekommen sei: Ein neapolitanischer Schmierer habe viele Gemälde von Tizian, Caracci, Schidone, Giulio Romano und anderen vollständig übermalt gehabt; auf seinen Rat hätte der König seinen Landsmann Anders berufen, um diese Schäden zu beseitigen. Nachdem dies Anders geglückt sei, habe ihn der König zum Galeriedirektor mit 600 Dukaten jährlichem Gehalt ernannt und ihm dieselbe Summe für die Restauration mit der Bedingung ausgesetzt, zwei neapolitanische Schüler zu halten und sie seine Kunst zu lehren.

Auch in Frankreich wurde viel restauriert. Wenn man französischen Anpreisungen glauben will, wären die französischen Restauratoren die besten der Welt gewesen. Namen wie die von Picault, Roxin, Collins waren weltberühmt in der Mitte des Jahrhunderts. Nicht nur der Hof und die großen Herren in Paris, sondern auch das Ausland vertraute ihnen ihre Schätze an, die nicht immer besser zurückkamen als sie hingekommen waren. Karl Theodor von der Pfalz ließ durch Collins seine Galerie in Düsseldorf restaurieren. Unter Picaults Arbeiten waren namentlich seine Übertragungen von Holz auf Leinwand bekannt. Die Caritas des Andrea del Sarto aus dem Besitze des Königs hat er auf diese Weise übertragen; am 14. Oktober 1750 wurde sie im Louvre öffentlich ausgestellt und neben ihr konnte man die Holzplatten sehen, auf denen sie ursprünglich gemalt war. 1753 hat er die schon mehrfach erwähnten Raffaelschen Gemälde, die heilige Margarete und den Erzengel Michael von Holz auf Leinwand übertragen. Allerdings mußten sie schon im Jahre XI der Republik wieder restauriert und 1842 nochmals auf eine andere Leinwand übertragen werden.

Eine riesige Restaurationstätigkeit entwickelte sich, als gegen Ende des Jahrhunderts und später in den Napoleonischen Kriegen Tausende von Gemälden, die in Italien, Deutschland und anderen Ländern „gesammelt“ worden waren, nach Paris kamen. Alle wurden sie in Ordnung gebracht, viele von Holz auf Leinwand übertragen. Nach französischer Behauptung mit großem Erfolg; andere dachten anders darüber. Berühmt war die Übertragung von Raffaels Madonna di Foligno auf Leinwand. Hacquin hatte das Technische besorgt, Rösel die restauration pittoresque übernommen. In einem amtlichen Bericht ist ihr Verfahren öffentlich beschrieben worden.

Über die englischen Verhältnisse gibt ein Bericht im Gentleman's Magazine von 1764 sachkundige Auskunft: Fast alle Sammler wurden Opfer der Kunsthändler, die ihnen verwaschene oder übermalte Gemälde oder Kopien aufhingen, oder der Restauratoren, die ihnen ihre Gemälde zerstörten. Es sei Sitte, jedes Bild, sobald man es erworben, sofort zum Restaurator zu schaffen, und wenn man seinen Freunden eine neue Erwerbung zeige, so rühme man nicht den Maler sondern den Restaurator, den picture-cleaner. Diese seien a sort of miscreants, men who for the generality know no more of painting than a Hotentot, and consequently know not when they are doing

good or hurt to a picture. Unter 300 Bildern seien keine drei des Ansehens wert, und wenn es so weiter ginge, würde es bald im Königreich kein gutes Bild mehr geben. Alle seien ungereinigt mit vielen Lagen von Firnissen und Ölen überzogen worden, die man nicht abnehmen könne, ohne das Bild selbst zu beschädigen.

In Deutschland war der Kunsthandel nicht so entwickelt wie in den bisher genannten Ländern. Die großen Sammler kauften im Ausland, die kleineren bei den umherziehenden ausländischen Händlern oder bei den Künstlern selbst. Berufsrestauratoren gab es daher nur wenige, und erst als um die Mitte des Jahrhunderts in einigen großen Städten so etwas wie ein ständiger Kunsthandel sich entwickelte, kamen auch die Bilderrestauratoren auf, die für Händler und Sammler arbeiteten. Einen gewissen Ruf genossen zum Beispiel Morgenstern in Frankfurt a. M., Fischer in Leipzig, Schulz in Berlin, Wärdigh in Hamburg. Die eigentlichen deutschen Restauratoren waren aber die Galerieinspektoren. Das Restaurationsgeschäft gehörte zu ihren amtlichen Verpflichtungen; bisweilen hatten auch die Hofmaler und die Akademieprofessoren diese Obliegenheit. Wenn einmal die Archive unsrer Galerien auf Restaurationen hin durchforscht werden, wird man erkennen, wieviel und wie schlecht im 18. Jahrhundert restauriert worden ist. In der Literatur ist wenig darüber zu finden. Man erfährt höchstens einmal beiläufig, daß der Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel kein Gemälde in seine Galerie aufnahm, das er nicht vorher seinem Hofmaler van Freese „in die Kur“ gegeben hatte, oder daß in Ludwigsburg die garçons de Galerie Mundbrod und Beerenstecher so tapfer retouschiert haben, daß die von ihnen behandelten Gemälde, als sie nach Stuttgart kamen, schleunigst wieder in Ordnung gebracht werden mußten.

Nur über die Berliner Sammlungen des 18. Jahrhunderts ist einiges an entlegenen Stellen veröffentlicht worden. Schon ganz im Anfange des Jahrhunderts ließ der Schildereidirektor Gerhard Dagly eine kleine Schrift drucken, um sich gegen die Angriffe zu verteidigen, die wegen seiner Restauration der Königlichen Bildersammlung gegen ihn erhoben worden waren. Er rühmt darin vor allem sein incorruptible, ein Geheimmittel, das er vor einer mit der Prüfung beauftragten besonderen Königlichen Kommission erklärt habe, und mit dem er allen Bildern ihr Gift entziehen und ewiges Leben verleihen könne. Ob er oder seine Gegner, zu denen vor allem der Akademiedirektor Josef Werner gehört zu haben scheint, Recht gehabt haben, läßt sich nicht mehr beurteilen. Tatsache ist es aber, daß sich die Bilder in einem sehr schlechten Zustande befunden haben und daß auch die Nachfolger Daglys, der jüngere Werner, Weidemann, Marx und Lesueur, der Direktor der Akademie, keine Besserung herbeigeführt haben. Ein Aufsatz des Journals Italien und Deutschland entwirft ein betrübliches Bild von den Gemälden des Berliner Schlosses gegen Ende des Jahrhunderts: „Ich vernahm zu meinem Erstaunen, daß die meisten und besten Gemälde dicht neben dem ersten Liebhaber der Kunst seiner Zeit, dem großen Friedrich, verstockten und vermoderten, unterdes daß er weit schlechtere Stücke mit vielen Kosten zusammenkaufen ließ.“ Sie seien so unkenntlich geworden, daß man sie verächtlich in abgelegenen Kammern und auf Gängen umher geworfen habe, bis der Maler Schulze, Pesnes Schüler, diese Schätze wieder ans Licht gebracht habe.

Ob es freilich ein Glück für sie war, wird recht zweifelhaft, wenn man weiter liest, daß Schulze das Geheimnis besessen habe, durch beizende Sachen die verblichenen Farben wieder hervorzubringen, und über 200 treffliche Gemälde gleichsam von den Toten auferweckt habe.

III.

Im Jahre 1747 hatte August III. von Sachsen-Polen die schönsten seiner Gemälde in der neugebauten Galerie im Stallgebäude am Jüdenhofe in Dresden-Altstadt vereinigt. Goethe, der 1768 von Leipzig aus die Galerie besuchte, hat sie anschaulich geschildert: „Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, der gebohnte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume geben ein Gefühl, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt schien.“ Diese Räume bestanden in der sog. Innern Gallerie, in der die Italiener hingen, und in der Äußern Galerie, in der die übrigen Schulen untergebracht waren. Über ein Jahrhundert sind die Bilder dort geblieben. Erst 1855 ist die Galerie in den Semperschen Bau am Zwinger übergesiedelt.

So schön die Galerieräume waren, so prächtig die Gemälde in ihnen zur Geltung kamen, so wenig geeignet waren sie für ihre Erhaltung. Die neun Meter hohen, weiten Säle waren nicht heizbar, durch die riesigen Fenster fanden Sonne, Staub, Schmutz von den benachbarten Straßen leichten Zugang. Jedes Frühjahr bekamen die Gemälde einen feuchten zersetzenden Überzug; im Winter waren sie dem Frost, im Sommer großer Hitze ausgesetzt. Zudem hing ein Teil der Bilder so hoch, daß man nur selten und schwer zu ihnen gelangte. Obwohl man sich dieser Gefahren bewußt war, geschah nur wenig dagegen und den Männern, in deren Obhut die Galerie stand, lag mehr daran, die Bilder äußerlich herauszuputzen, als sie zu schützen und zu erhalten.

Wie in allen deutschen Galerien waren auch in Dresden die Inspektoren zugleich mit der Restauration der Gemälde beauftragt. Die ersten Inspektoren der neuen Galerie waren Johann Gottfried Riedel aus Falkenau a. d. Eger (1690 bis 1755) und Pietro Guarienti aus Verona (1690 bis 1753). Riedel hatte die äußere, Guarienti die innere Galerie unter sich. Beide waren geübte Restauratoren. In seinem Bewerbungsschreiben von 1739 rühmt sich Riedel, „daß er beim Galerieinspektor Mannl in Wien gearbeitet, in dessen arcanis eine gute Wissenschaft erlangt und an vielen Höfen die kunstreichsten Gemälde mit allmöglichster attention observieret habe; er habe so viel Wissenschaft in dieser Kunst erworben, daß er die schon wirklich schadhaften Malereien in ihren vorigen Stand vollkommen zu bringen und selbten den durch ein oder andere erlittene Korruption entfallenen Wert und Kostbarkeit wieder herzustellen um so mehr sich getraue, als er bereits viel Proben zu deren Eigentümern sonderbaren Vergnügen und Verwunderung getan und gefertigt habe.“ Daß auch Guarienti Erfahrung im Restaurieren besaß, beweist seine Neuausgabe von Orlandis Abecedario Pittorico. Im Vor- und Nachwort berichtet er ausführlich darüber, wie er die Malerei überhaupt nur deswegen gelernt habe, um ein Kenner zu werden, die Manieren der Meister zu unterscheiden, die Betrügereien der Kunsthändler und die Schliche der Restauratoren durchschauen zu können; seine ausführlichen Nachrichten über das damalige Restaurationsverfahren bezeugen seine Sachkenntnis.

Kurz vor der Eröffnung der Galerie, im August 1746, waren die 100 Bilder aus Modena angekommen, die August III. für 100000 Zechinen vom Herzog Franz von Este gekauft hatte. Sie sollten den Hauptschmuck der Galerie bilden. Fast alle waren von großem Umfange und schlechter Erhaltung; sie hatten jahrelang als Pfandstücke vermauert in einem Kloster gelegen und mancherlei

Unbill auf der einen Monat dauernden Überführung von Verona über Venedig und Wien nach Dresden erlitten. Der König befahl, daß sie sofort restauriert und niemandem gezeigt werden sollten. Er war gerade im Begriff, seine alljährliche Winterreise nach Polen anzutreten und wünschte, daß alles bis zu seiner Rückkehr im Frühjahr beendet sein sollte. Am 8. September erging daher an die beiden Inspektoren ein Erlaß, „alle zu der Modenesischen Galerie gehörigen Stücke in guten und tüchtigen Zustand zu setzen, sie wo nötig zu reparieren und gehörig aufzuputzen und allen Fleißes zu sehen, daß solches mit möglichster Behutsamkeit geschähe und davon auf keine Weise etwas verderben oder zu Schaden kommen möge."

Es war unmöglich, daß Guarienti und Riedel allein diese gewaltige Aufgabe bewältigten. Es wurden ihnen daher zwei Gehilfen beigegeben, die Maler Kern und Dietrich. Von Kern sind nur eine Menge von Bittschriften um rückständigen Gehalt bekannt, Dietrich ist der berühmte Dresdner Hofmaler, der sehr mit Unrecht immer nur als Nachahmer anderer Meister genannt wird. Nur ungern wird sich der selbstbewußte und leidenschaftliche Mann zum Bilderputzen herbeigelassen haben, aber er war Hofmaler und mußte gehorchen. Wie er sich damit abgefunden hat, läßt sich nicht mehr feststellen. Heineken erwähnt einmal, daß er aus einer schadhaften Schilderei des Pietro da Cortona einen Dietrich gemacht habe, und Matthäy, der spätere Direktor der Dresdner Galerie, behauptet, daß er den Himmel auf Correggios Sebastian mitsamt der Glorie vollständig übermalt habe. Aber beide sind keine klassischen Zeugen.

Mitten hinein in dieses Restaurationsgeschäft versetzt ein Brief des Grafen Wackerbarth an den Pater Guarini in Warschau. Wackerbarth war Oberhofmeister des Kurprinzen Friedrich Christian, der nicht mit nach Polen gegangen war und vom König die besondere Erlaubnis erhalten hatte, die Modenesischen Bilder zu besichtigen. Am 26. Oktober 1746 machte er davon Gebrauch: „Gestern überraschte der Kurprinz ganz plötzlich die Herren Riedel und Guarienti in ihrer Werkstatt; der eine hatte einen Schwamm, der andere einen Pinsel in der Hand. Jeder arbeitete nach besten Kräften daran, irgendeine antike Schönheit zu waschen. Sie zeigten S. K. H. einige Bilder, die bereits gereinigt waren, und von denen man mit Recht sagen kann, daß sie wieder zum Leben auferweckt worden sind aus all dem Schmutz und Firnis, mit dem sie bedeckt waren. Da war ein heiliger Georg von Garofalo, der jetzt als ein ganz anderes Bild erscheint als früher. Der große Correggio, das heißt, der aus seiner ersten Zeit, hat eine überraschende Klarheit und Kraft der Farben erlangt. Jetzt haben sie ein Gemälde von Dosso Dossi unter den Händen, von dem ich ursprünglich eine sehr geringe Meinung hatte. Es gewinnt aber durch ihr Verdienst immer mehr, je mehr es gereinigt wird; sie sind aber noch nicht damit fertig." Der von Wackerbarth erwähnte Correggio ist die Madonna des heiligen Franziskus (Nr. 150), vielleicht ist schon damals das Relief des Sockels rot übermalt worden. Das Bild wurde noch oft, auch von Palmaroli 1827 restauriert. Der Garofalo (Nr. 124) wurde später Raffael und Penni zugeschrieben, seit Morelli gilt er für ein Jugendwerk Dosso Dossis. Welches Bild der von Wackerbarth erwähnte Dosso Dossi ist, läßt sich nicht feststellen. Wohl die meisten der Modenesischen Bilder, zu denen z. B. Correggios Heilige Nacht, Tizians Zinsgroschen, Andrea del Sartos Opfer Abrahams, die vier großen Veroneses gehören, mögen damals restauriert worden sein. Freilich nicht mit dem guten Erfolg, den man nach Wackerbarths Bericht annehmen möchte, namentlich dann nicht, wenn Riedel die Restauration ausführte. Denn er gab unterschiedslos zum Schluß jedem Bilde eine

oder mehrere Lagen von einem langsam trocknenden Öl, das sich vollständig mit der alten Farbschicht vereinigte und auf immer das Bild trübe und dunkel machte. Auch hat er mit großer Kühnheit übermalt. So hat er z. B. die schönen großen Veroneses, deren Lüfte Veronese a secco gemalt hatte, derart mit seinem Öl bedeckt, daß sie schon wenige Jahre später „schwarz wie Ruß" geworden waren. Alle späteren Versuche, die Luft wiederherzustellen, waren vergeblich, und unter Schnorrs Direktion hat man sich schließlich entschlossen, sie durch Schirmer vollständig übermalen zu lassen.

Noch viele andere Erwerbungen gaben den Restauratoren reichliche Gelegenheit zur Entfaltung ihrer verhängnisvollen Kunst: 1748 wurden 69 Gemälde aus der Kaiserlichen Galerie in Prag erworben, und in ununterbrochener Folge sendeten die Agenten Augusts III. bis in die Zeiten des siebenjährigen Kriegs hinein Gemälde aus Italien, Spanien, Paris, Holland, die alle zunächst in Ordnung gebracht wurden. Die berühmteste Erwerbung war die von Raffaels Sixtinischer Madonna im Jahre 1754. Auch sie ist alsbald nach ihrer Ankunft von Riedel — Guarienti war kurz vorher gestorben — in Behandlung genommen worden.

IV.

1755 starb auch Riedel. Sein und Guarientis Nachfolger wurde sein Sohn Johann Anton Riedel. Über 60 Jahre hat er als Inspektor der Galerie gedient, erst 1816 ist er im Dienst gestorben. Unter Brühl und Heineken, Marcolini und Hagedorn, unter dem russischen und preußischen Gouvernement hat er seines Amtes gewaltet und sich in allen Schwierigkeiten und Gefahren als treuer Hüter der ihm anvertrauten Schätze bewährt. Das schönste Zeugnis hat ihm Goethe ausgestellt. Er nennt ihn einen trefflichen, tätigen und gefälligen Mann, dessen Bild sich ihm seit jenem Besuche im Frühjahr 1768 mit den Kunstschätzen der Galerie so in eins verwoben habe, daß er beide niemals getrennt erblicke: „Ja, sein Andenken hat mich nach Italien begleitet, wo mir seine Gegenwart in mancher großen und reichen Sammlung sehr wünschenswert gewesen wäre."

Aber eine seiner Pflichten hat er schlecht erfüllt und dadurch der Galerie sehr geschadet: er war ein handwerksmäßiger Restaurator mit falscher Methode und falschen Mitteln. Die Erbschaft seines Vaters, der ihm sein angebliches Restaurationsgeheimnis vermacht hatte, wurde sein Verhängnis. Mit eiserner Beharrlichkeit und ungeachtet aller Warnungen wendete er das fette Öl, das arcanum seines Vaters, auf alle Bilder unterschiedslos an, den Firnis vollständig verschmähend. Da sich fast immer Staub und Schmutz darauf setzte und den Überzug trüb machte, so legte er mehrere Lagen seines Öls, bis zu sechs, darüber, bis das Bild seiner Ansicht nach genug hatte und, wie er stolz erklärte, nunmehr für alle Zeit gesichert sei. Tatsächlich entstand aber dadurch eine dicke, zähe und trübe Schicht, die schließlich fast die ganze Malerei unsichtbar machte und die Verzweiflung späterer Restauratoren wurde. Er rühmte sich, daß fast alle alten großen Italiener, insbesondere alle Meisterwerke Correggios, Raffaels und Tizians von seinem Öle getränkt seien. Das Riesengemälde des heiligen Rochus von Annibale Carracci (Nr. 305) war dadurch so dunkel geworden, daß man 1813 nur hier und da einige Köpfe schimmern sah, und noch heute hat das Bild einen stumpfen Ton.

In seinen ersten Jahren scheint Riedel noch leidlich sorgfältig gearbeitet zu haben. Als ein Teil der Galerie während des Siebenjährigen Krieges auf die Festung Königstein gebracht worden war, hat er sie so gewissenhaft be-

treut, wie die schwierigen Verhältnisse es erlaubten. Die Bilder waren sehr ungünstig untergebracht: im staubigen Johannessaale, in dem von früh bis abends die Sonne schien und die Bilder vertrockneten und Blasen bekamen, und im feuchten Pulverturm, wo sie moderten und faltig wurden. Monatlich zwei- bis dreimal fuhr Riedel auf die Festung und sah nach dem Rechten. Er lüftete die übereinander geschichteten Bilder, rollte im Frühjahr und Herbst die zusammengerollten Bilder auf und baute große Gestelle, um möglichst viele frei stellen zu können. Den heiligen Hieronymus von Rubens (Nr. 955), der faltig geworden war, fütterte er, die Sixtina, deren Keilrahmen morsch geworden war, nahm er nach Dresden und gab ihr einen neuen Rahmen; die vier großen Altargemälde von Correggio, die sämtlich von Würmern, „die oben von besonderer Art sein", befallen waren, befreite er davon durch ein Mittel, das er ebenso geheimhielt wie sein „chymisches Öl", so daß sie „nunmehr auf Jahrhunderte dem Zahn der Zeit trotzen können". Während der Beschießung Dresdens 1760 blieb er Tag und Nacht in der Galerie, um sofort bei der Hand zu sein.

Aber im Laufe der Jahre ließ seine Sorgfalt nach, der lange Umgang mit den Bildern machte ihn gleichgültig gegen ihren Wert, und man hört recht bedenkliche Dinge: Gemälde, die zur Restauration bestimmt und von der Wand genommen worden waren, ließ er oft jahrelang herumstehen. Die schönsten Holländer, die die Privatgemächer Augusts III. geschmückt hatten und die der Administrator Prinz Xaver 1766 der Galerie überwiesen hatte, haben bis zum Tode Riedels, also 50 Jahre, auf dem Fußboden der Galerie gestanden, „zu mehreren hintereinander an die Lambris gelehnt". 16 Kisten mit Gemälden, die 1806 vom Königstein zurückgekommen waren, standen ebenfalls bei seinem Tode noch unausgepackt herum. Manche große restaurationsbedürftige Bilder stellte er an die zerbrochenen Fenster seines Ateliers, um Wind, Regen und Sonne abzuhalten. Ein beklagenswertes Opfer dieses Verfahrens war das große Altarbild von Garofalo (Nr. 134), das später von Palmaroli noch weiter geschädigt wurde. Beim Füttern der Gemälde benutzte er Kolophonium statt Kleister, zum Verstopfen von Löchern und Rissen wendete er das verpönte Klebewachs an, beim Übermalen verwendete er rasch nachdunkelnde Ölfarben. Andere Restauratoren duldete er nicht, nur in den letzten 10 Jahren ließ er sich von seinem Enkel, dem Maler Schweigert, helfen, den er in seine Geheimnisse eingeweiht hatte. Ferdinand Hartmann, der spätere Dresdner Akademiedirektor, hat sie beide einmal beobachtet, wie sie an Correggios Heiligem Sebastian arbeiteten, von dem die Farben in großen Stücken abgefallen waren: Riedel tränkte den Holzgrund mit einer Mastixauflösung und preßte die Farbe mit den Stücken geplatzter Bomben fest. Das Auge des Wolkenreiters, auf dem Blasen entstanden waren, kratzte er mit einem Messer weg und ließ es durch Schweigert neu malen. —

Natürlich war es nicht unbemerkt geblieben, daß die Gemälde der Dresdner Galerie nach und nach immer mehr in Dunkelheit verschwanden und einschlugen und unansehnlich wurden. Schon Hagedorn hatte beantragt, Dietrich zum Obergalerieinspektor zu ernennen, damit nicht Riedel alles mit seinem Öl heimsuche, und auch die Nachfolger Hagedorns erkannten die Gefahr, in der die Galerie schwebte. Marcolini wurde von dem bekannten Kunstkenner Xavier de Burtin beschworen, Riedel das fernere Restaurieren zu untersagen. Aber das blieb ebenso erfolglos wie die öffentlichen Angriffe Burtins in seinem Traité théorique et pratique de la Peinture. Niemand wagte es, dem sonst so verdienten alten Herrn die Wahrheit zu sagen, und bis zu seinem Tode hat Riedel seine verhängnisvolle Tätigkeit fortgesetzt.

Nach vielen, übereinstimmenden zeitgenössischen Berichten bot die Dresdner Galerie nach Riedels Tode einen trostlosen Anblick. Im Kunstblatt schildert ein alter Freund der Galerie seinen Schrecken, als er sie nach vielen Jahren 1822 wiedersah: „Wo war die Frische der Farben bei so manchem Meisterwerke, namentlich der italienischen Schulen, hin? Woher diese saft- und kraftlose Trockenheit? Ist es möglich, daß so alte Bilder noch nachdunkeln können? Und wahrlich, so schien es doch, wenn ich die Gemälde, so wie sie da hingen, mit denselben verglich, die ich früher gesehen hatte. Herodias von da Vinci (Nr. 201 A), Der Zinsgroschen von Tizian und andere Bilder dieses und vieler anderer Meister und — ist es möglich?! — der größte und reinste Edelstein, der Regent dieses Kunstschatzes, Raffaels uralt berühmte Himmelskönigin, entbehren einer erhaltenden und beschützenden Behandlung so sehr, daß sich die Farben zu lösen, daß sie zu ekrudieren beginnen, und nur noch weniger Jahre bedarf es, so werden die Meisterwerke unwiderruflich verloren sein. Dann wird der reisende Kunstfreund vor einer zusammengetrockneten ekrudierten Leinwand stehen."

Gegenüber solchen und ähnlichen Stimmen, die sich immer häufiger und lauter erhoben, konnte die Verwaltung nicht länger tatenlos bleiben. Aber sie hatte keine glückliche Hand und vertraute sich schließlich einem Manne an, der der großen Aufgabe nicht gewachsen war. Die Palmarolischen Restaurationen von 1827 haben der Galerie mehr geschadet als genützt. Aber das gehört in eine Restaurationsgeschichte des 19. Jahrhunderts, die hoffentlich bald einmal geschrieben wird. Sie würde Vielen viel Neues und Überraschendes bringen und sicherlich nicht langweilig werden.

Neue Künstler

Berthe Martinie

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

WENN man auch in Paris die Werke Rouaults ans Licht zieht, von deren großartig-expressionistischer Formensprache der Salon Fiquet einige gute Beispiele zeigte, und Gromaire zur Schau gestellt wurde, so ist man im allgemeinen des Kampfes und des heftigen Ausdrucks müde und sehnt sich wieder nach den Ufern der Gelassenheit und traditionellen Bindung. Es ist nicht alles gut, was in diesem neuen Zeichen erscheint. Man füllt große Leinwände mit Figuren in der Landschaft in konventionellen Stellungen und glaubt damit „Kunst", „Romantik" oder „Stil" zu geben, während diese Werke ohne innere Belebung wie eine neue Art von Genremalerei wirken.

Natürlich gibt es Ausnahmen. Dies ist bei Frau Martinie der Fall. Ihr steckt die Klassik im Blute. Ihre Arbeiten stellen eine echt frauliche Synthese von eigenem Erlebnis und rezeptiver Einfühlungsfähigkeit in die Kunst ihrer Rasse dar.

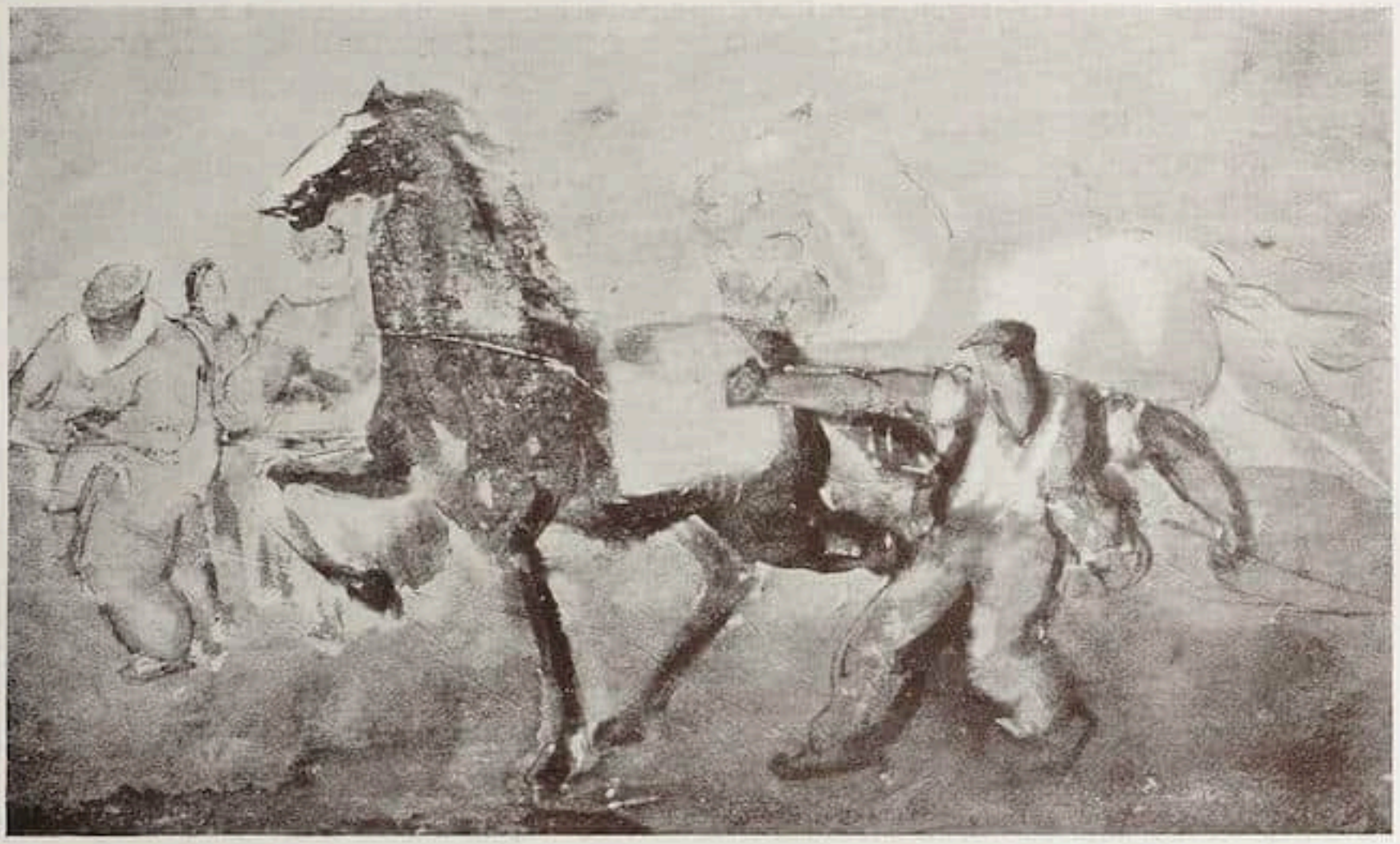
Frau Martinie hat nichts von der Pose, mit der hier häufig „Berühmtheiten" auftreten. Studienhalber geht sie häufig auf den Pferdemarkt, weil ihr der Körper des Pferdes in seiner wechselvollen Bewegung einen starken Eindruck macht. Aus Scheu, sich mit ihrer Staffelei auf den Markt zu stellen, setzt sie die Eindrücke zu Hause in eine höhere Wirklichkeit um. So entstanden ihre in Helligkeit und abgewogene Farbigkeit getauchten Skizzen, die in der Galerie Weill ausgestellt waren. Etwa wie Degas immer wieder voll Staunen vor den Balleteusen und Utrillo vor den Häuserreihen und Plätzen von Montmartre steht, so umkreist ihre Phantasie das Pferd in seinem feingliedrigen Bau und seiner wuchtigen Bewegung. Je echter der Künstler ist, um so intensiver ist ja seine Vorliebe für Wesen und Erscheinungen dieser Welt. Diese im Galopp erfaßten, in grauweißer Helle wie Wolken schimmernden Schimmel sind bei einem Minimum an Farbe, malerisch und zeigen zugleich bestimmteste Form und Anatomie. Das Gelb, Weiß und lichte Blau sind locker, durchsichtig und duftig.

Das Voluminöse der menschlichen Gestalt ist in kühner und breiter Kurve umrissen, was an den Meister plastischer Formung und vornehmer Malkultur, an Daumier, erinnert. (Frau Martinie ist vor allem Zeichner, bei der das gewichtvoll Farbige der Form unterworfen ist.) Aber man könnte schwerlich eine direkte Nachahmung in den ausgestellten Sepias und Aquarellen finden. Es ließe sich auch Einfluß Géricaults feststellen, etwa der Mut zur heroischen Geste, ebenso die Vorliebe von Constantin Guys in Tuschzeichnungen für feine, graue Nuancen, den Reiz leichter, eleganter Bewegung und die Freude an dem parallelen Vertikalismus schlanker, hoher Rennbeine. Diese hauchhaft hinskizzierten Tiere bilden köstliche Silhouetten gegen die Luft und vibrieren von tänzelnder Anmut und graciler Sensitivität.

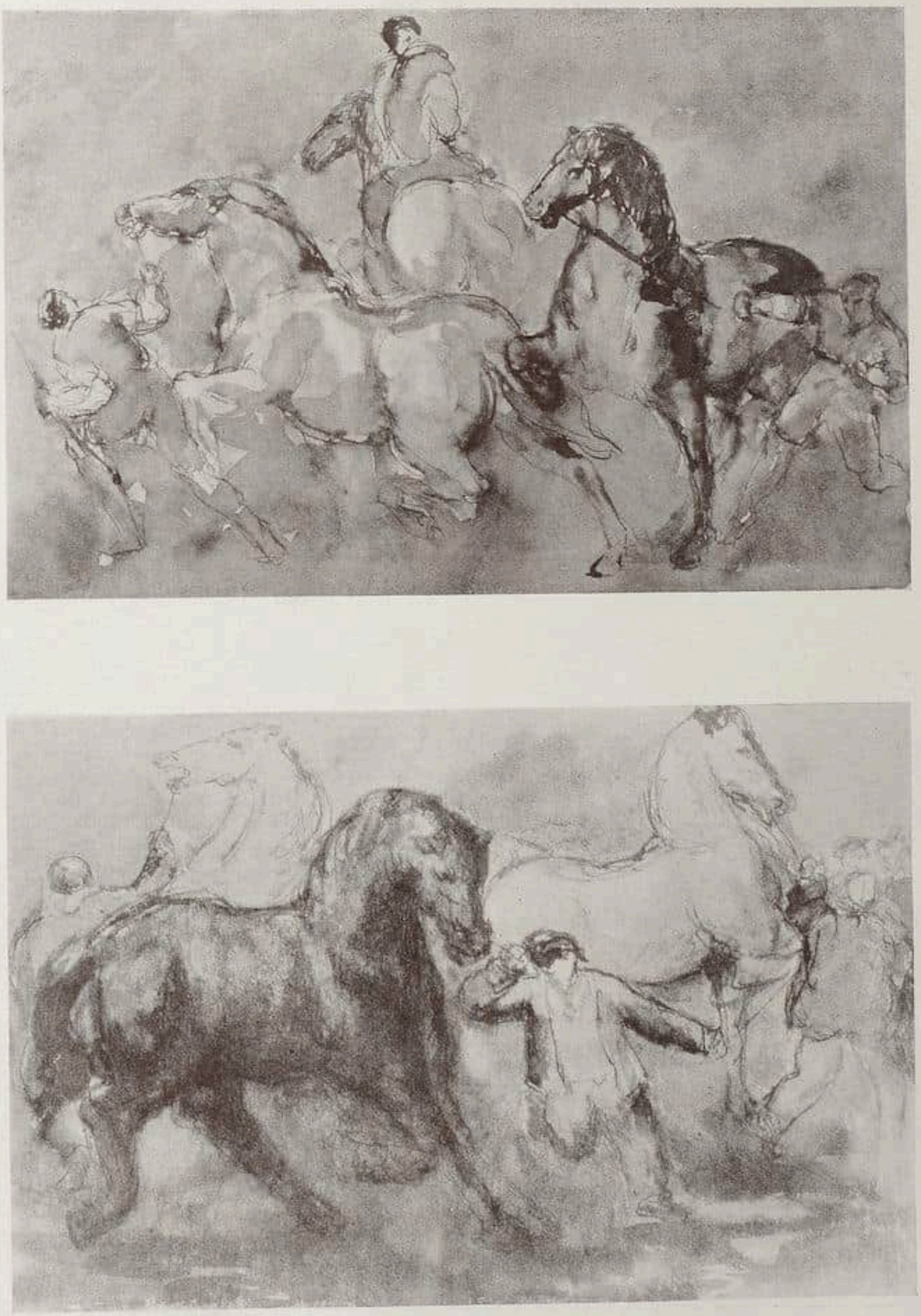
Gewiß, alte Kunst geistert in diesen Arbeiten. Aber sie sind so flott und großzügig in gut balancierter Farbigkeit hingeworfen, eine so unendliche Liebe zu dem Pferd, dieser schönen, armen, aus unserem Großstadtleben immer mehr verschwindenden Kreatur ist spürbar, und das Oeuvre dieser jungen Frau ist so üppig an guten Ansätzen, daß man von der Künstlerin reden möchte.

Das nächste Werk soll ein Fresko werden, auf das man gespannt sein muß.

Sascha Schwabacher.



Berthe Martinie / Szenen vom Pferdemarkt



Berthe Martinie / Szenen vom Pferdemarkt

RUNDSCHAU

Sammlungen

DIE BERLINER MUSEUMSWIRREN

Unter diesem Titel hat Karl Scheffler im ersten Morgenblatt der Frankfurter Zeitung vom 4. Februar einen ebenso tiefgründigen wie beachtlichen Aufsatz veröffentlicht, der wert erscheint, allen denen bekannt zu werden, die in den letzten Jahren vom „Berliner Museumskrieg" gehört und durch unsere eigene unzweideutige Stellungnahme gegen die wilhelminische Kunstpolitik Bodes von den unerfreulichen Zuständen erfahren haben, die immer wieder durch Irreführung der öffentlichen Meinung die Gemüter erregt haben. Scheffler, sicher kompetent und durch eigene Erfahrung klug geworden, erteilt eine unzweideutige Absage an Bode, zollt dagegen der klugen Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums vollste Anerkennung. Er erhebt warnend seine Stimme gegen die Projekte, die vom engherzigen archäologischen Standpunkt aus das werdende Deutsche Museum zu Gips und Fassadenklitterungen benutzen wollen, die dem modernen Gefühl vollends widersteben und sucht außerdem die Widersprüche darzulegen, die zwischen dem wilhelminischen Machthunger einer auf repräsentative Geste hinzielenden Arbeit und den künstlerischen Bedürfnissen eines verarmten Deutschland dieser Zeit bestehen (ganz ähnlich, wie wir es vor Jahresfrist an dieser Stelle bereits in unseren Aufsätzen getan haben). Sch. schließt mit diesem bemerkenswerten Satz:

„Für jeden, der sich für ein Berliner Museum interessiert, ist es heute unumgänglich, Partei zu ergreifen. So gern man für Bode wäre: es ist unmöglich, da er selbst die, die ihm helfen möchten, im Stich läßt, und mehr in die Vergangenheit als in die Zukunft blickt. Sich mit einzelnen Direktoren zu verbinden, hat keinen Zweck, da es ums Ganze geht. Und der Bauleitung kann auf ihren Wegen kein Freund unserer Kunstsammlungen folgen. Es bleibt nur das Ministerium, weil seine Arbeit am meisten, weil sie allein Erfolg verspricht. Und auf den praktischen Erfolg kommt jetzt alles an, nicht auf Polemik, nicht auf Ressentiment. Wer damit einverstanden ist, daß ein Ende gemacht werden muß, der muß der führenden Behörde auch die nötige Befehlsgewalt zubilligen."

Was sagt dazu die sogenannte Bodepresse? *B.*

BRESLAU

Dem Museum wurde als Leihgabe eine Sammlung von Niederländern des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Besitze des Grafen Kospoth auf Schloß Briese überlassen.

Eine große heilige Familie mit dem kleinen Johannes steht Rubens nahe, es existiert ein gleichartiger Rubensstich, und ein zweites Exemplar befindet sich in englischem Privatbesitz. Erst bei einer Nebeneinanderstellung würde sich das Original feststellen lassen. — Von Holländern sind bemerkenswert: zwei vorzügliche Gesellschaftsstücke des Dirk Hals, beide signiert, das eine 1628 datiert; ein großes, signiertes, 1630 datiertes Breitbild Utrechter Gepräges des Porträtisten Jacob Gerritz. Cuyp „Würfelnde Knechte am Fuß der drei Kreuze"; ein signierter Jan Steen „Jesus bei Maria und Martha", eine Landschaft Everdingens, drei gute bezeichnete Hondecoeters, und endlich ein signiertes großes Stilleben mit totem Schwan und Hasen von Elias Vonck. — Die meisten übrigen Bilder sind schlecht erhalten oder stark übermalt, bei einer Reinigung würde vielleicht noch manches Wertvolle zutage kommen. So lugt aus den Übermalungen eines Männerporträts der dreißiger Jahre ein Rembrandthaft gemaltes Ohr hervor, das Erwartungen weckt. Das Bild zeigt überdies die Signatur R. f.

H. G.

KÖNIGSBERG

Die Abteilung für Plastik in der städtischen Gemäldegalerie hat durch die Aufstellung zweier Marmorbildwerke eine Bereicherung erfahren. Es sind Leihgaben, die der Majoratsbesitzer von Rose-Döhlau dem Museum überwiesen hat. Beide stammen von Adolfo Wildt (geb. 1. 3. 68), dem Mailänder Bildhauer, der jetzt zu den ersten Künstlern seines Landes zählt.

Im Graphischen Kabinett des Museums sieht man eine Daumier-Ausstellung mit 150 Lithographien des Künstlers. *r.*

ULM

Das Museum der Stadt Ulm veranstaltet im Februar und März eine Ausstellung neuer Graphik; vertreten sind vom Sturm: Albrecht, vom Bauhaus Dessau: Feininger, Kandinsky, Klee, Muche, Schlemmer, aus Stuttgart: Graf, Müller, Spiegel. — Aus Anlaß der Tagung der Schwäbischen Museen, die im März in Ulm stattfindet, wird eine Ausstellung der Figuren des Ulmer Töpfers Rommel veranstaltet. Besitzer von Rommelfiguren sind freundlichst eingeladen, sie zur Verfügung zu stellen. Im Anschluß an die Ausstellung

soll eine Veröffentlichung der Arbeiten des Künstlers erscheinen. — Im April findet im Schwörhaus eine Ausstellung guter Arbeiten des ulmischen Kunsthandwerks statt.

r.

VENEDIG

In Venedig ist man dabei, aus der Sammlung des Prinzen Heinrich von Bourbon, Grafen von Bardi, ein öffentliches Museum ostasiatischer Kunst zu bilden. Die Sammlung, deren Katalog von Justus Brinckmann und Shinkiki Hira verfaßt wurde, ist von dem Prinzen auf seinen zahlreichen Reisen zusammengebracht worden und besonders reich an Werken japanischer und chinesischer Kleinkunst, wie Lackarbeiten, Elfenbeinen, Porzellanen, Waffen usw. (ca. 30000 Stücke). Man gedenkt, die Dubletten zu versteigern und mit dem aus dem Verkauf eingehenden Gelde den dritten Stock des Palazzo Pesaro bei S. Staè für dies Museum einzurichten.

L.S

(Japan in Venedig! Eine absurdere museale Idee hat es wohl nie gegeben. Sie wird hoffentlich nicht ausgeführt werden.

Der Herausgeber.)

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Das junge Dresden / Max Clarenbach / Lucien Adrion

Der Kunstsalon Fritz Gurlitt beherbergt zur Zeit eine kleine Wanderausstellung des König-Albert-Museums zu Zwikkau, die unter dem Titel „Das junge Dresden" in knapper Auswahl einige Werdende geschlossen zur Vorführung bringt. Unter allen deutschen Städten war und ist ja Dresden von ganz besonderer Bedeutung für das neue Kunstgeschehen. Ob die hier vereinigten jüngsten Talente berufen sind, diese wichtige Rolle Dresdens fortzuführen, das ist kaum noch zu entscheiden. Eine wirklich starke Persönlichkeit hebt sich vorläufig nicht ab. Allerdings wird diese Zusammenstellung wohl nicht den Anspruch erheben wollen, die Kräfte des Nachwuchses sämtlich und vollgültig aufgebracht zu haben. Vor allem Walter Jacob haben wir schon von weitaus stärkerer Seite kennengelernt. Anregungen von Nolde und Kokoschka hat F. K. Gotsch aufgenommen. Die gleichen Einflüsse machen sich bei B. Kretzschmar geltend, verdünnt durch „Sachlichkeit"; seine Malart ist von eben der Banalität wie das spießig-idyllische Dasein, das sie schildert. Otto Griebel schlägt in die sarkastisch-polemische Richtung der Groß und Dix; neben gezwungen Kühlem steht Aufputschendes. Fritz Skade gibt, zwischen kalter Deutlichkeit und lässiger Robustheit des Ausdrucks wechselnd, erotische Spannungszustände. Sorgloser zielt Hans Grundig auf ähnliche Themen, die Drang und Verlegenheit sozial versetzen. Ein scheuer Proletarierjunge, eine triste Flußwiese mit ungenierten Pärchen sind ohne große Qualitätsbemühung, aber erregt und wahr, hingemalt. Bei Wilhelm Lachnit waltet zeichnerische Sorgfalt vor. Sein junger Mann im hellen Jackett vor einem Viadukt ist geradezu das gute Normalbild des neuen Objektivismus, ohne eine Spur genialer Steigerung. Auch in hübsch angelegten Landschaftsaquarellen bekundet sich dieselbe künstlerische Passivität. Die Blätter von O. Trepte gewinnen für sich durch Ausdruckstiefe dunkel verhaltener Töne und schlichte Anordnung. Als Außenseiter wirkt Pol Cassel, der vielleicht als die persönlichste, ob seiner Effektsucht aber zugleich als die prekärste Begabung dieses Kreises zu gelten hat. W. Rudolph überwindet im Gemälde nicht die Praktiken des ihm bisher allein Starkes ermöglichenden Holzschnitts; auf diesem Gebiet aber hat er wieder frappante Leistungen aufzuweisen. Einige Proben wenigstens repräsentieren auch die jungdresdner Plastik. Hier ist Eugen Hoffmann die eigenste Erscheinung; seine markante Dixbüste, der aus drängenden Konvexformen trotzig hingebaute Akt, überzeugen.

Als Zugabe sind an derselben Stelle noch einige Zeichnungen Martin Johann Schmidts, des sogenannten Kremser-Schmidt (1718—1801), zu sehen, Heilige, Engel, Beter im gewohnheitsmäßig vibrierenden Zeitstil, ohne Sonderreize skizziert. Die üblichen pathetischen Kontraposte, die übliche Bewegtheit.

Max Clarenbach erschien bei Flechtheim mit einigen seiner abgeklärten, auf weihevolle Gehaltenheit etwas sehr deutlich abgestimmten Landschaften. Ihr Vorzug ist weite Fassung und sauberes Disponieren des Blicks, der niederrheinsches Flachgebiet oder Bergzüge in ruhiger Übersicht aufnimmt. Aber diese Ruhe ist keine der sachlichen Betrachtung, sondern einer durch Mondscheibe und Sternennacht betonten Gemütsbeflissenheit.

Die Galerie Wiltschek wartet mit Städtebildern und sonstigen Impressionen von belebten Plätzen aus der leichtfertiggeschickten Hand Lucien Adrions auf, dessen oberflächlicher Chik sich mit unverdientem Erfolg durchzusetzen scheint.

Willi Wolfradt.

BASEL / KUNSTHALLE

Die Veranstaltungen des Basler Kunstvereins bewegen sich seit einem Vierteljahre in den Grenzen rein Baslerischer Kunst. Das Beste, was in dieser Zeit gezeigt wurde, war eine Kollektion von über siebzig Arbeiten A. H. Pellegrinis, eine Ausstellung, die erneut Zeugnis ablegte von der Lebendigkeit und Frische dieses Malers, auf dessen Eigenart man mit Recht gerade in letzter Zeit wiederholt außerhalb unserer Landesgrenzen mit Nachdruck hingewiesen hat. — Die Januarausstellung bringt neben dem in Stuttgart wirkenden Basler Heinrich Altherr größere Kollektionen des Genfer Malers Emile Breßler, des Zürchers Karl Hügin und des Baslers Heinrich Müller. Als Plastiker sind August Suter und — mit einigen lebendigen, neuartig erfaßten Reliefs — Hermann Scherer, beides Basler, vertreten. Am stärksten und lebendigsten prägt sich die Kunst Hügins ein. Man hat es hier mit einem Künstler zu tun, der nicht allein über eine ganz raffinierte Malkultur verfügt, sondern diese auch in den Dienst einer ganz neuartigen Realitätsdeutung zu stellen weiß. Kein Bild, das bloß schönes „morçeau" sein wollte. Seelisches und Stimmungshaftes wird bei Mensch und Landschaft unmittelbar lebendig. —

AUGUSTINERHOF

Hier sind seit einiger Zeit die „Römischen Landschaften Arnold Böcklins" ausgestellt, die Dr. H. Wendland in Amerika entdeckte. Was dieser Ausstellung ihren ganz besonderen Reiz gibt, ist die Tatsache, daß man hier die bisher unbekannten Arbeiten direkt neben gesicherten Werken der ersten römischen Jahre und, was noch wichtiger ist, neben Arbeiten von allen bekannten deutschen Malern, die mit Böcklin um 1850 in Rom verkehrten, sowie von dessen Lehrer Schirmer und anderen Düsseldorfer Landschaftern der Zeit, sehen kann. Außer dem Richterschüler Franz Dreber sind hier vertreten der Münchener Maler Ludwig Thiersch, die Düsseldorfer Flamm und Achenbach, Rollmann und Höninghaus, endlich noch ein älterer Italienmaler jener Zeit, Louis Gurlitt. Der eigentliche Autor der Sammlung Wendland hat sich unter diesen Malern allerdings bisher mit Bestimmtheit noch nicht feststellen lassen, aber der Berührungspunkte sind so zahlreiche, daß heute schon mit Bestimmtheit angenommen werden darf, daß, wenn auch Böcklin nicht der Urheber ist, es doch ein aus der Düsseldorfer Malerschule hervorgegangener Meister sein muß. — Man steht hier der Sache im ganzen viel skeptischer gegenüber als in Berlin. Tatsache scheint heute nur soviel: Die neuentdeckten Studien sind sicher um 1850 entstanden; sie verraten einen Stil, der entwickelter ist als derjenige Schirmers, aber altertümlicher als der von Altersgenossen Böcklins, etwa Buchser. Sie sind aber auch moderner als Böcklins Arbeiten bis 50 — aber alle gesicherten Arbeiten Böcklins nach 1850 sind entschieden reifer und fortgeschrittener...

Das letzte Wort in dieser Frage wird wohl H. A. Schmid zu sagen haben, der auch das heute vorliegende Vergleichsmaterial von überallher hier vereinigte. Man darf wohl gespannt darauf sein. —

GEWERBEMUSEUM

Hier ist einer lebendigen Ausstellung „Das Bilderbuch", die sich die Aufgabe stellte, einen Querschnitt durch das Bilderbuch der Gegenwart mit Rückblicken in vergangene Jahrhunderte zu geben, eine ebenso anregende Ausstellung „Die Handweberei" gefolgt, die dem neuerwachten Interesse an diesem Gebiete Rechnung tragend, wertvollen Einblick gewährt in Kunst und Technik der Handweberei. Der großen Schau von neuzeitlichen Handwebereien, die man zum guten Teil Künstlern, Schulen und Werkstätten des Auslandes, vor allem Deutschlands, Polens und Schwedens verdankt, ist eine kleine Gruppe alter und exotischer Arbeiten angegliedert. —

Eine Parallelausstellung gilt dem Werk des einstigen Leiters der königlichen Drukkerei in Parma, Giovanni Battista Bodoni (1740—1813). Sie gibt einen geschlossenen Überblick über das Schaffen dieses klassischen Meisters der Schriftkunst. *W. R.*

BRESLAU

Das Museum beherbergt eine Ausstellung der Berliner Sezession, die man hier lange nicht vertreten sah. Deshalb und einiger guter Bilder wegen ist die Veranstaltung zu begrüßen.

Den stärksten Eindruck gibt das Elternbildnis von Dix. Corinth ist mit Stücken aus hiesigem Privatbesitz gut, aber nicht gut genug repräsentiert. Nach den beiden bleibt Jaeckel im Gedächtnis haften mit seinen mächtig ausladenden Formen, Felixmüller mit einem durchgearbeiteten Doppelporträt und Charlotte Berend mit einem temperamentvollen Blumenstück. Eine Reihe älterer Maler wirkt durch reine Gesinnung und Posenlosigkeit sympathisch: Leo von König, Linde-Walther, Phi-

lipp Frank, und schließlich die, welche Talent haben: Wolf Röhricht, Spiro, von seiner Breslauer Klientel warm empfangen, Heckendorf u. a. m. Von Bildhauern haben nur Wenck, Martin Müller und Schiffner Arbeiten entsandt. *Hanna Gr.*

DRESDEN

Die kleine Kollektion moderner Franzosen (bei Kühl und Kühn) beweist erneut die Sonderstellung der gegenwärtigen Pariser Kunst. Im Grunde sind auch die Arbeiten von Gleizes, Valmier, Laurens der Wirklichkeit verbunden, die von Delaunay und Lhote sogar sehr nahe. Delaunay wirkt im Figürlichen fast weich und dekorativ, Lhote strenger, aber auch akademischer. Gleizes ist der geistreichste in der Erfindung kompositioneller und farbiger Werte. Er hat eine große Entwicklung hinter sich, ist in den letzten Jahren einfacher geworden und hat an Klarheit gewonnen, was er an Gestuftheit aufgegeben hat. Die Sprache der Fläche hat Gleizes zu einer Ausdrucksfähigkeit entwickelt, die dem jeweiligen Erlebnis Rechnung trägt. Valmier ist der formal bewußteste, technisch geschickteste; sein „Harlekin" umschreibt das Sujet kühl beobachtend und errechnend, die künstlerische Reflexion nimmt bei ihm Gestalt an. Die plastischen Arbeiten von Laurens zeigen die gestalterischen Absichten des Bildhauers von allen Seiten. Aquarelle und Zeichnungen vervollständigen das Bild der fünf Künstler, denen man in Dresden zum ersten Male wieder begegnet.

* * *

Der Tscheche Jan Zrzavy ist mit zirka 60 Arbeiten aus den Jahren 1908—1923 im Graphischen Kabinett Erfurth ausgestellt. Seit einer Kollektivausstellung der Capekgruppe im Jahre 1919 hat man nichts mehr von ihm gesehen. Damals fiel er durch eine große Bizarrerie der Phantasie und Sensibilität der Form auf; in den letzten Jahren verdrängt die pariserische Malkultur allmählich die Anregungen altböhmischer Kunst und volkstümlicher Hinterglasmalereien. Ein Bild wie das „Kaffeehaus" (1919) knüpft an Seuratsche Erkenntnisse an, die besonders auch in den Kohlezeichnungen durchscheinen. Die „Landschaft" von 1923 tendiert nach einer Sachlichkeit, die bei ihm hoffentlich nicht Trockenheit, Akademie wird. Etwas Müdes, Resignierendes liegt über den Bildern, der Melodie tschechischer Volkslieder verwandt. Die Zeichnungen sind fast ausnahmslos gleichzeitige Repliken der Gemälde, wortgetreue Übertragungen in eine andere Sprache.

Bei E. Richter hingen 50 Arbeiten von Franz Masereel, vorwiegend Holzschnitte, einige Aquarelle und Gemälde. Die Ausstellung zeigte deutlich die Vorzüge und die Mängel dieses heute wohl etwas überschätzten Talents, dessen Bedeutung mehr in der Wahl und Auffassung bestimmter Gegenstände als in ihrer formalen Durchdringung liegt. Seine Ausdrucksmittel bleiben begrenzt und wiederholen sich in Darstellungen verschiedenster Art. Zur Zeit ist eine Sammlung von 30 Gemälden Sascha Schneiders gefolgt, Landschaften, religiöse und mythologische Themen. Wir stehen heute diesen Heroen und Engeln beinahe hilflos gegenüber und überlegen, wer wohl die Besitzer dieser zumeist in Privatsammlungen befindlichen Werke sein könnten. Selbst wenn man auf die Voraussetzungen dieser Kunst eingeht, bleibt ein Rest akademischer Schwarzkunst unauflösbar.

Die Gemälde von Ferdinand Dorsch im Kunstverein sind auch aus einer anderen Welt, aber es steckt in ihnen die Lebendigkeit eines Menschen, der zwar die Dinge aus einem anderen Gesichtswinkel ansieht und sie dennoch in die Sphäre einer einheitlichen künstlerischen Anschauung und Darstellung zwingt. *Will Grohmann.*

KASSEL

Der Kunstverein, der die Vermittlung neuerer Kunst als seine Hauptaufgabe betrachtet, läßt es an Abwechslung nicht fehlen. Nachdem er u. a. im Dezember eine Ausstellung von sehr schönen Webereien aus der Werkstatt von Prof. Dülberg (Kunstakademie) und im Januar eine kleine Schau von Ölgemälden und Zeichnungen Paula Modersohn-Beckers veranstaltet hatte, wartet er zur Zeit mit einer Kollektion der Maréesdrucke auf, die eines Lobes ja wohl kaum noch bedürfen. Diese Reproduktionen sind schlechthin das Vollendetste, was auf diesem Gebiet bisher geleistet worden ist. Gegenüber Frankreich sind Deutschland, Italien und Rußland in der modernen Serie etwas zu kurz gekommen. Hier ist Behne, der Herausgeber der vorzüglichen Mappenwerke „Sieg der Farbe", glücklicher gewesen. *P.*

KÖLN

Der Architekt E. Mendelsohn baut den Zwecken unserer Zeit entsprechend Fabriken, Kraftstationen und Geschäftshäuser ganz sachlich. Seine Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zeigt Modelle, Photographien, Pläne und schließlich das Signet, die Einfachheit des Umrisses graphisch

ausgenutzt. Es macht Freude zu sehen, was alles abgefallen ist.

An den Zweck und die Mittel denken auch die Webewerkstätten Ewald Dülbergs an der Akademie zu Kassel. Ihre Ausstellung im Kölnischen Kunstverein ist eine Kunstrechtfertigung ohnegleichen. Die handgewebten, sorgfältig gefärbten Woll-, Baumwoll- und Seidenstoffe haben die einzige noch lebendige Schönheit, die der Materie, des einfachen gestuften Musters und vor allem der Farben, die wie Glasfenster leuchten. Es gibt da beruhigende und aufregende Zusammenstellungen, delikate Kühnheiten, rohe Zärtlichkeiten.

Die Ausstellung E. L. Kirchners ist keine schlechte Vorbereitung auf den Stoffraum. Der Expressionismus starb, um Geschichte zu werden. Deshalb interessiert man sich für Bilder aus der Zeit der Brücke (1907) am meisten. Kirchner gehört ja doch nur der Handschrift nach zu der fauststarken Gesellschaft, er steht zu ihr wie Degas zum Impressionismus. In den neuen schweizer Bildern ist Material zu schöner Malerei.

Den Kunstverein ehrt die Fülle des Bedeutenden. *Alfred Salmony.*

NEW YORK

Der erste Teil der Saison hat an „offiziellen" und „wilden" Ausstellungen eine schier erdrückende Fülle gebracht, die den Eindruck hinterläßt, als ob den sieben mageren nun sieben fette Jahre folgen sollten. Wird dem so sein?

Die New Yorker Akademie, über die man so wenig wie über die in anderen Städten, viele Worte zu verlieren braucht, feiert ihr hundertjähriges Bestehen mit einer retrospektiven Ausstellung, die im wimmelnden Karpfenteich da und dort einen recht respektablen Hecht zeigt, der, wiewohl früheren Jahrgängen angehörig, noch immer als solcher erkenntlich ist. Dabei hat man z. B. dem stürmischen Temperament eines Frank Duveneck nicht einmal gestattet, sich in einem seiner bayrischen Wildererbildnisse frank und frei auszutoben. Man hängt vielmehr seinen „Professor Löftz", ein Werk großen Könnens wohl, doch bereits ohne den spontanen Funken, der die Frühwerke dieses Meisters auszeichnet, und dem leider dann später keine rechte Erfüllung ward.

In denselben Räumen — unter dem Dache der Grand Central Station — zog dann eine offizielle italienische Ausstellung ein, die offenbar der „duce", Signor Mussolini, in fünf Tagen — mehr braucht er nicht — aus dem nichts geschaffen hat. Wenn sein Rom in fünf Jahren ihr gleichen sollte...! Seine Riesenbüste von Adolfo Wildt, zu einem Cäsar aufstilisiert, thronte riesenhaft inmitten antiquarischer, d. h. aus zweiter Hand stammender Futuristen und Kubisten. Vielleicht wollte er damit seine Fortschrittlichkeit, vielleicht auch seine Furchtlosigkeit zeigen. Sonst gab es einige der alten Garde: Mancini und Boldini; gab es einige nach „neuer Sachlichkeit" strebende, dabei recht langweilige Künstler, wie den Antonio Donghi; gab es einen Puvis de Chavannes mehr ins Moderne übersetzenden, nach einer gewissen Einheitlichkeit strebenden Maler namens Ferruccio Ferrazzi. Der stärkste Eindruck aber ging von den in die Länge gezogenen, im inneren Eigenleben führenden Köpfen des noch in jungen Jahren in Paris verstorbenen Amadeo Modigliani aus, die aber bereits aus Ausstellungen in der New Gallery bekannt waren. Die Italiener wollen hier eifrig Kulturpropaganda treiben, und darum wird ein „italienisches Haus" auf dem Gelände der Columbia Universität errichtet, in dem auch italienische Kunst ständig zu Worte kommen soll. Sie wollten wohl der „jüngeren lateinischen Schwester", die soeben im französischen Kunstzentrum ein eigenes Haus in New York eröffnet hat, nicht das Feld allein überlassen. Sie wissen ja alle, warum. Und das ehemalige „deutsche Haus" ist längst verschwunden, in den Wogen des Kriegshasses und Neides untergegangen; und da ist niemand, trotz der großen und z. T. doch wahrlich nicht armen deutsch-amerikanischen Bevölkerung, der daran dächte, ein neues und schöneres an seiner Stelle zu errichten! *F.*

Baukunst

KÖLNER WETTBEWERB

Das Hochhaus in Köln, das als Brückenkopf der bereits bestehenden Hängebrücke errichtet werden sollte, wird nun aller Wahrscheinlichkeit nach doch gebaut werden. So lebhaft die Proteste eines großen Teils des künstlerisch interessierten Deutschland auch waren, die in der Errichtung eines Wolkenkratzers an dieser Stelle eine Gefährdung der historischen Stadtsilhouette sahen, scheint die Kölner Stadtverwaltung doch auf dem Projekt zu bestehen. Man wird sich allgemein noch der ersten Projekte erinnern, die Schumacher im Auftrage der Stadt anfertigte. Obzwar Schumacher selbst seine Stellungnahme zu dieser Frage geändert und in der loyalsten Weise diese Änderung seines Standpunktes auch öffentlich bekanntgegeben hat, ist jetzt ein zweiter Wettbewerb ausgeschrie-

ben worden und die Jury hat ihr Urteil gefällt. Den ersten Preis erhielten die Architekten Pipping und Dunkel in Düsseldorf, den zweiten Puls und Richter in Hamburg. Acht Entwürfe wurden außerdem angekauft, darunter Arbeiten von Wilhelm Kreis und Paul Bonatz. Nicht weniger als 405 Wettbewerbsentwürfe sind eingegangen, — bei der besonderen Problematik der Situation eine gewiß nicht geringe Anzahl.

Referent hält die Idee, an dieser Stelle ein Hochhaus zu errichten, vom städtebaulichen Standpunkt aus für grundsätzlich verfehlt. Nicht nur ästhetische Gründe sprechen dagegen, sondern auch die unerhörte Verkehrsverknotung, die ein derartiger Menschenbehälter gerade am Ausgangspunkt einer Brücke ohne weiteres hervorrufen muß. Dazu kommt noch die technische Schwierigkeit, die Belastung der Rampenanlagen usw. Die Konsequenzen, die sich in städtebaulicher Hinsicht aus der gesamten Anlage für die ganze Rheinfront ergeben, sind im Moment kaum zu überblicken. Nach unserer Kenntnis der Wettbewerbsentwürfe scheint der Entwurf von Riphahn und Grod rein architektonisch formal wohl der gelungenste zu sein, weil er sich von jeder romantischen Anlehnung freihält, keine falsche Monumentalität vorspiegelt und allein durch die primitivste kubische Gliederung wirkt. *P. Z.*

BRESLAUER WETTBEWERB

In der Ausstellungshalle des Künstlerbundes zeigen schlesische Architekten Entwürfe zur Bebauung des Platzes an der Elisabethkirche. Es handelt sich nicht wie etwa in Ulm um einen im 19. Jahrhundert freigelegten weiten Raum, sondern um das kleine Gelände eines ehemaligen Friedhofs. Die Lösung ist jedoch wichtig, weil der neue Baukomplex vom Ringe, dem Zentrum Breslaus aus, sichtbar sein wird. Das Schwierige und Lockende der Aufgabe besteht darin, den Neubau mit dem hohen gotischen Schiffskörper und dem Westturm von St. Elisabeth in maßstäbliche Beziehung zu setzen.

In diesem Bestreben gliedern die sehr bemerkenswerten, wenn auch nicht preisgekrönten Entwürfe Radings und Gaze und Boettchers die Baumasse in hohe und niedrige Trakte. Dabei hat Gaze und Boettchers Plan vor Radings Hochhaus eine Zurückhaltung voraus, welche der Wirkung der Kirche zugute kommt. Im Gegensatz zu den beiden genannten zieht Heim eine große Horizontale am obern Abschluß durch und erzielt damit einen eindringlichen, etwas brutalen Effekt.

Diesen drei Vorschlägen, die eine moderne Großstadtidee zu verwirklichen trachten, stehen die preisgekrönten zahmeren Leistungen Moshamers, Kempters, Wahlichs und Ehrlichs gegenüber. Moshamers Entwurf zeichnet sich dadurch aus, daß er das schöne Barockportal des Friedhofs nicht beseitigt, sondern in seine Komposition miteinbezieht und so dem traditionsliebenden Einheimischen keine Wunde schlägt. *H. G.*

KLEINE ANZEIGEN

Carl Meißner, Wilhelm Kreis. G. D. Baedeker Verlag. Essen 1925.

Der fünfte Band der von P. J. Cremers herausgegebenen Reihe „Charakterbilder der neuen Kunst", die deutsche, vor allem rheinische Künstler behandelt. Auf den panegyrischen Einleitungstext, der von treuer Begeisterung erfüllt, Kritisches vermeidet, folgen 34 gute Abbildungen, deren chronologische Folge das Werden des vielbeschäftigten Architekten treffend veranschaulicht. Kreis, wenn auch nicht Führer, steht beweglichen Geistes immer in der Front der Führer. So bietet schon deshalb das reiche Abbildungsmaterial, bei dem für eine zweite Auflage eine Reduktion der Bismarcktürme zugunsten späterer Bauten zu wünschen wäre, wertvolle Beiträge zur Geschichte der neueren Baukunst. *Curjel.*

Von Künstlern und Gelehrten

Gustav Pauli, Direktor der Hamburger Kunsthalle und als solcher berufener Erbe Alfred Lichtwarks, hat am 2. Februar seinen 60. Geburtstag begangen. Widerstrebt es uns auch sonst, derartige Daten an dieser Stelle zu nennen, die der Chronik der Tagespresse überlassen bleiben sollen, so liegt bei diesem Fall ein willkommener Anlaß vor, der Lebensarbeit dieses feinsinnigen Gelehrten und Museumsmannes mit besonderer Freude zu gedenken. Denn Pauli, der ein Jahrzent lang und mehr der Bremer Kunsthalle vorstand, bis ihn nach Lichtwarks Tod der ehrenvolle Ruf nach Hamburg erreichte, ist eine der wenigen schöpferischen Naturen, die dem musealen Leben in Deutschland eine individuelle Bedeutung gegeben haben. Ohne ihn wäre die Bremer Kunsthalle heute nicht jene vorbildliche Sammlung von internationalem Ruf, und noch weniger hätte die schönste deutsche Galerie, die Hamburg in seiner Kunsthalle

besitzt, jenen glücklichen Ausbau erfahren, der Lichtwarks Werk vielfach ergänzt und bis an die Schwelle unserer Tage fortgeführt hat. Doppelt sympathisch berührt heute die Erscheinung dieses Mannes, wenn man daran denkt, wie er außerhalb seiner kunstwissenschaftlichen Arbeit und musealen Tätigkeit, allzeit ein Kämpfer für seine Überzeugung gewesen ist, wie er z. B. als der einzige auf fast verlorenem Posten vor 15 Jahren gegen die Fälschung der Flora-Büste Front gemacht hat, und wie dieser Kunstgelehrte bester Observanz andererseits das Gefühl auch für die moderne Kunst besaß, das ihn u. a. zu jenem vorbildlichen Bekenntnis für eine Paula Modersohn veranlaßte. — Von Prof. Dr. Gustav E. Pazaurek, dem Direktor des Landesgewerbemuseums in Stuttgart, hat Meißner Porzellanmanufaktur anläßlich seines 60. Geburtstages durch ihren ersten Künstler E. P. Börner eine Plakette in rotem Boettgersteinzeug herstellen lassen, die auf der einen Seite das Porträt, auf der anderen eine sinnige Allegorie auf Pazaureks Tätigkeit aufweist. — An Stelle des nach Berlin berufenen Herrn Dr. K. K. Eberlein ist Dr. Hans Curjel, der früher bereits an der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe tätig war, als Assistent an dieselbe zurückgekehrt (nicht als stellvertretender Direktor, wie kürzlich mitgeteilt wurde). An demselben Institut wirkt seit kurzem Fräulein Dr. L. Fischl als wissenschaftliche Hilfsarbeiterin. — Die Stadtgemeinde Wien hat die Errichtung des Amtes eines „Städtischen Kunstberaters" beschlossen und den früheren Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Hofrat Eduard Leisching, mit dem neuen Amt beauftragt. — In Paris ist am 4. Februar im Alter von 69 Jahren der Maler Adolphe Willette an einer Lungenentzündung gestorben, mit dem der Letzte aus der Reihe der Großen, die die berühmte Butte auf Montmartre gemacht haben, dahingegangen ist. Willette, der Illustrator von Mimi Pinson, der Gründer des „Chat Noir", hat seinen Ruhm künstlerisch vor allem als Zeichner begründet und vornehmlich war es der „Courier Français", in dem seine Blätter erschienen sind. Man hatte ihm nicht ohne Grund den Beinamen „Pierrot" gegeben. — Prof. Dr. Hans Rott, Karlsruhe, Direktor des Bad. Landesmusems, wurde anläßlich der Jahrhundertfeier der Technischen Hochschule-Karlsruhe von dieser zu ihrem Ehrenbürger ernannt.

G. v. TÉREYS RÜCKTRITT

Wohl nicht in Ungarn, aber in Deutschland wird man sich einigermaßen wundern, wenn man aus den Zeitungen erfährt, daß Gabriel v. Térey nach 30jähriger Tätigkeit am Museum der bildenden Künste in Budapest pensioniert worden ist, nicht weil er etwa die Altersgrenze erreicht hätte, sondern weil der ungarische Staat offenbar Geld sparen möchte, um dafür die Machtbefugnis des Budapester Generaldirektors, des Laien Petrovics, auch auf die Galerie der alten Meister auszudehnen, die bisher v. Térey unterstand, seitdem Herr Petrovics seinerseits vor zwölf Jahren die moderne Galerie übernommen hatte. Das war damals eine leichte Arbeit, nachdem es Térey gelungen war, Werke von Delacroix, Monet, Picasso, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Daubigny, Segantini, Uhde, Böcklin, Leibl, Israels u. a. — im Geiste einer führenden europäischen Galerie — für Budapest zu erwerben. Damals, als v. Térey noch Leiter der modernen Galerie war, konnte der Besucher diese nicht gewöhnlichen Dinge an Hand des Kataloges studieren, der unter Petrovics' Leitung nicht einmal mehr in ungarischer Sprache existiert. Auch was Térey für den Ausbau der Galerie alter Meister in Budapest geleistet hat, ist durchaus ungewöhnlich, und gerade in den letzten Jahren ist es ihm gelungen, amerikanische und englische Kunstkreise für seine Sammlung zu interessieren und zahlreiche Geschenke zu erhalten, darunter eine Reihe erstklassiger Werke wie z. B. „Die thronende Madonna" von Jacopo del Casentino von 1345 (Geschenk des Sir Joseph Duveen, Neuyork) und „St. Jakob von Compostela, wie er die Mauren niederkämpft" von Juan de Carreño (Geschenk von Eugen Boroß in Larchmond). Daß Herr v. Térey für sein Wirken von der vorgesetzten Behörde oder von dem Kultusminister auch nur einen Beweis des Dankes bekommen hätte, ist bisher nicht verlautet. Jedenfalls ist alles in allem genommen, dieser Vorgang einer Pensionierung eines Museumsfachmannes und Kunsthistorikers von europäischem Ruf auch innerhalb der arg verfahrenen ungarischen Verhältnisse außergewöhnlich und man hätte wünschen mögen, daß sich der Kultusminister Graf K. Klebelsberg ein wenig besser informiert hätte, bevor er einem so verdienten Mann wie Térey den Abschied gab.

n.

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Am 2. März d. J. findet in Rud. Lepkes Kunstauktionshaus die Versteigerung der Sammlung Franz H. Meyer statt. — Das Hauptgewicht liegt auf den Möbeln und Textilien. In der ersteren Gruppe befinden sich ein reich geschnitzter holländischer Renaissanceschrank, datiert 1645, zwei schöne spanische Renaissance-Kabinettschränke, eine Reihe deutscher und holländischer Kabinette des 16.—18. Jahrhunderts, ferner Truhen, Sitzmöbel der italienischen Renaissance u. a. m. — In der Gruppe Textilien sind ein Brüsseler Gobelin mit Putten im Walde, vorwiegend aus Seide gewirkt, ein großer Wandteppich mit Badeszene und eine flämische Verdüre in sehr schönen Farben besonders zu erwähnen. Von den Teppichen verdienen neben neueren Perser Teppichen als besonders charakteristisch mehrere schöne Gebetteppiche (Jordes) des 17. Jahrhunderts und ein alter Uschak Beachtung. Neben Holzplastiken (Gotik und Renaissance) und Schnitzereien gelangen schließlich eine Reihe guter Gemälde verschiedener Perioden, vornehmlich ältere holländische und italienische Schulen, und eine größere Anzahl der prächtigen dekorativen Meister des 18. Jahrhunderts zur Versteigerung.

FRANKFURT a. M.

Bei Rudolf Bangel gelangt am 9. März die Gemäldesammlung Heinrich Noll, Heidelberg zur Versteigerung. Es handelt sich um eine sehr interessante Sammlung fast durchweg ausgesuchter Arbeiten deutscher und ausländischer Malerei, in der besonders die Münchener, Karlsruher und Düsseldorfer Schulen durch repräsentative Stücke ihrer klassischen Perioden vertreten sind, u. a. Thoma in einem seiner Glanzstücke von 1877 „Christi Predigt am See". — Unter den ausländischen Künstlern sind besonders bemerkenswert ein typisches Stillleben aus van Goghs letzter Pariser Zeit, ferner interessante Landschaften von Constable, Courbet, Sisley, Corot u. a.

LONDON

Bei Sotheby wird im März ein weiterer Teil der berühmten Britwell Court Library zur Versteigerung kommen. Die Versteigerung vom 15. bis 18. März wird hauptsächlich frühe englische Poesie und andere Literatur umfassen. Es handelt sich samt und sonders um große Raritäten. Von T. Brights „Characterie: an arte of shorte, swifte, and secrete writing by character", 1558, der ersten Anleitung zur Stenographie, gibt es nur noch ein anderes Exemplar (Bodleian). Von Dekkers „The Blacke Rod", 1630, überhaupt kein anderes und dasselbe gilt für John Gays „Famous Poem of Molly Mog", 1726. Der zweite Teil der Versteigerung wird am 22. bis 24. März stattfinden und im wesentlichen frühen, englischen und schottischen Werken über Geschichte und Jurisprudenz gewidmet sein. *Bodmer.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

EINE SCHEFFEL-ZEICHNUNG

Eine bisher unveröffentlichte Handzeichnung des Heidelberger Schlosses von Joseph Victor von Scheffel verzeichnet das soeben erschienene und an sämtliche Mitglieder der Scheffelgemeinde versandte antiquarische Verzeichnis Nr. 341 von Ernst Carlebach in Heidelberg. Die in dem Katalog abgebildete Zeichnung ist signiert und datiert 1845. Im Nachlaß Scheffels (ca. 380 Zeichnungen) befindet sich nicht ein einziges Blatt von Heidelberg. Wo der Dichter literarisch arbeitete, ruhte sein Zeichenstift. Daher ist das Ausgebot ein Unikum. Auch die erste Strophe von „Alt Heidelberg" in des Dichters eigener Handschrift wird gleichzeitig ausgeboten. Der Autograph ist in Originalgröße im Katalog nachgebildet.

BERLIN

Die Galerie Matthiesen, die früher im Hause von Friedmann & Weber ihr Domizil hatte, ist soeben in die Bellevuestr. 14 übersiedelt und wird Ende des Monats in den neuen Räumen eine umfassende Daumierausstellung eröffnen.

STUTTGART

Das Württemb. Landes-Gewerbemuseum meldet den Diebstahl von zwei wertvollen Renaissance-Uhren, die auf unerklärliche Weise verschwunden sind. Bei dem einen Stück handelt es sich um eine reich gravierte Uhr aus Bronze mit bekrönender Judithfigur und der Jahreszahl 1565 und der eingeschlagenen Marke H. G. (Hans Gruber).

Das zweite Stück ist eine quadratische Tischuhr, ebenfalls reich graviert mit folgender Inschrift auf der Bodenplatte: Hans Honefelt Fecit in Vilden 1599.

Wir machen vor allem den Kunsthandel auf diese Stücke aufmerksam, die ein Flugblatt des Museums bildlich wiedergibt.

Lovis Corinth

Zur Gedächtnisausstellung der Nationalgalerie

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln

Von GEORG BIERMANN

ANGESICHTS der rund 500 Nummern, die der Katalog der Nationalgalerie verzeichnet, bleibt als letztes Ergebnis immer nur das Überwältigende der Gesamtleistung bestehen, ohne daß sich im einzelnen das Bild von dem Werden und Wachsen der Corinthschen Kunst in wesentlichen Punkten verschiebt. Aber diese Summe an schöpferischer Arbeit, die in den beiden oberen Stockwerken der Nationalgalerie vereinigt ist, beweist nicht nur, wie sehr im letzten die Persönlichkeit selbst Träger dieses Schöpferwillens war, sondern mehr noch, wie diese Kunst von Anbeginn ein Suchen, ein zähes Ringen, ein ewiger Kampf um letzte Ziele gewesen ist. Was muß Corinth für ein Leben voll Arbeit hinter sich gebracht haben, wenn man daran denkt, daß vielleicht die doppelte Zahl der hier vereinigten Gemälde von der Hand des Meisters noch existiert und wenn man dazu vergleichsweise die außerordentlich lehrreiche Ausstellung der Zeichnungen in der Sezession heranzieht und weiterhin einen Blick auf die Fülle des graphischen Werkes wirft, das inzwischen auch in der Akademie zur Schau gestellt wurde. Da bleibt von selbst der Eindruck eines nicht Alltäglichen zurück, das wie ein ungeheurer Block in die Geschichte unserer Tage hineinragt und dessen ganzes Ausmaß an schöpferischer Kraft nur der zu ermessen vermag, der Jahre hindurch das Glück hatte, das Werden dieser Kunst mit angespanntestem Interesse zu verfolgen. Wie steht Corinth in all den Jahren seines Aufstiegs bis 1911 etwa doch so fest mit beiden Beinen in der Wirklichkeit; wie sehr ist er, Antäus gleich, der Scholle der Heimat verwurzelt, die ihm den schweren Pulsschlag seines ostpreußischen Bauernblutes mit auf den Weg gab und wie wenig berühren ihn während dieser beiden Jahrzehnte die Einflüsse des Impressionismus, ein Begriff, der für die Weite des Corinthschen Schaffens viel zu eng erscheint. Dieser Daseinsbejaher ringt immer wieder um die letzten Probleme der Form und der Farbe und wenn er schon mit 20 Jahren in seinen Zeichnungen als ein ungewöhnlicher Könner erscheint, so erschüttern doppelt die immer erneuten Versuche, seine eigene bildhafte Sprache zu finden, die auch in den letzten Monaten vor dem Tode noch nicht zum Stillstand gekommen sind.

Für die Jugendentwicklung ist und bleibt es auch angesichts der großen Gedächtnisschau, die manches bisher unbekannte und verschollene Werk ans Licht ziehen konnte, Tatsache, daß Corinth erst sehr langsam zu seiner eigenen künstlerischen Form durchgedrungen ist, und daß er in den Jahren des ersten Werdens mehr gesucht, als schöpferisch gestaltet hat. Hätte man für diese Zeit nicht auch die Zeichnungen als Beleg, würden wohl die wenigsten dem Meister jene schöpferische Energie vorausgesagt haben, die sich zumal nach der im Jahre 1901 erfolgten Übersiedlung nach Berlin immer reicher und großartiger durch die Triebkraft blühender Phantasie entladen sollte. Es gibt unter den Bildern dieser Gedächtnisschau trotzdem ein paar frühe Dinge wie das Porträt des Vaters Franz Heinrich vom Jahre 1883, das heute Heinrich Hirzel in Leipzig besitzt, oder die kleine Landschaft vom Gardasee aus dem gleichen Jahre, die dennoch bereits einen deutlichen Hinweis auf den kommenden Meister geben, der so oft in seinem Werk bis in die allerletzte Zeit hinein wieder an die Dokumente seiner Jugend anknüpfte, so daß fast nirgends der

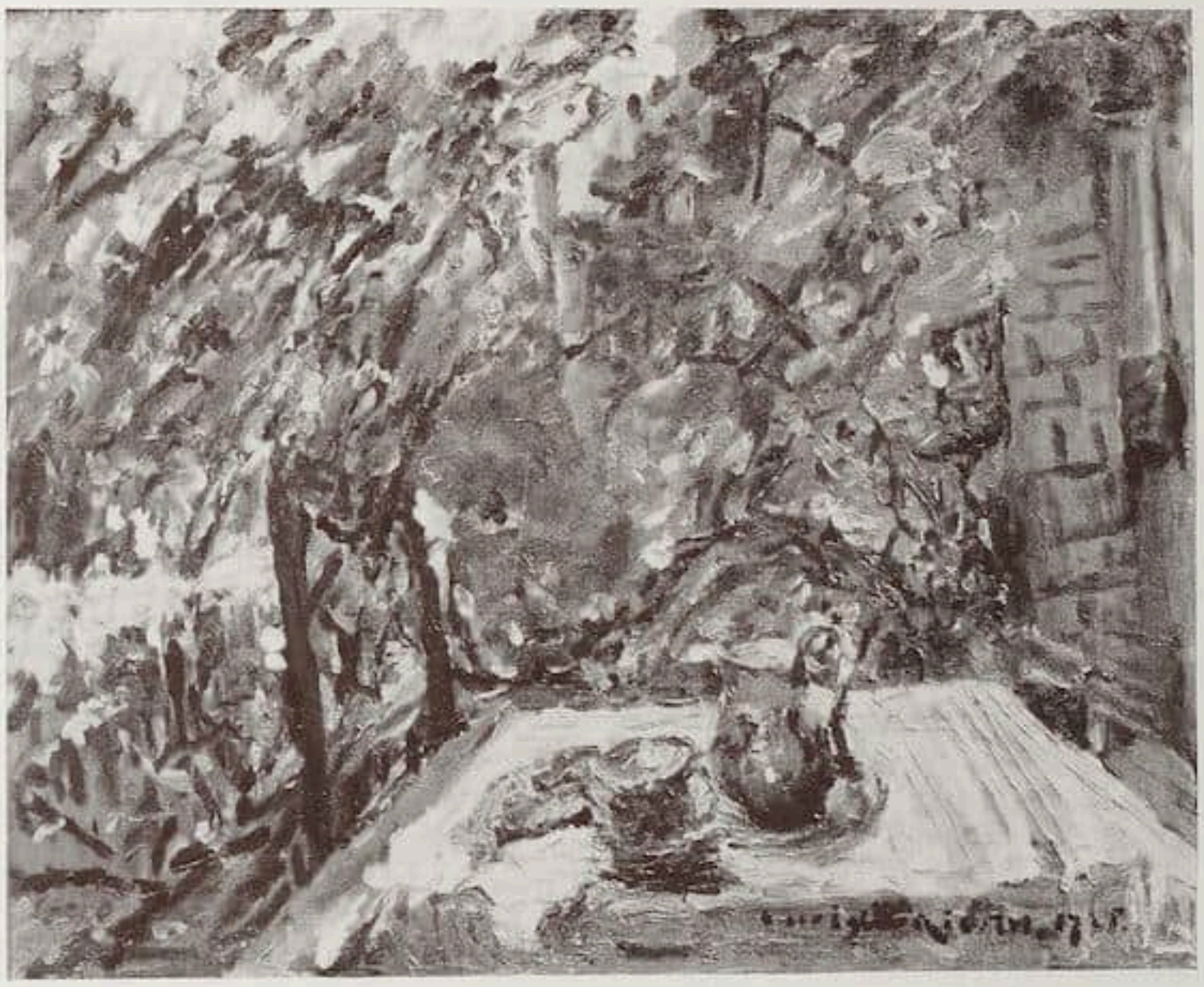
große Bogen, der Anfang und Ende umspannt, durch fremdartige Einflüsse unterbrochen erscheint. Aber wie im Leben eines jeden schöpferischen Menschen empfindet man auch bei Corinth deutlich die Tatsache, daß nicht jedes Werk eine Meisterschöpfung sein konnte und vieles, was zwischen den hochragenden Gipfeln dieses ungeheuren Blockes steht, gewinnt nur dadurch besonderes Interesse, daß es im Rahmen des Gesamten Verbindungen herstellt oder besser noch, daß es erst im Widerschein der Persönlichkeit unsere Anteilnahme zu fesseln vermag.

Was überhaupt an fremden Einflüssen feststellbar ist, betrifft höchstens die Arbeit des Malers bis etwa zum Jahre 1898, d. h. bis zum Ausklang seines zweiten, damals zehnjährigen Aufenthaltes in München. Alles, was nach diesem Datum entsteht, ist dann so unverfälscht echtester Corinth, daß man kaum noch versucht ist, vor irgendeinem Werk an einen anderen zeitgenössischen Meister zu denken, ob er nun Deutscher oder Franzose ist. Als früheste Arbeit hängt in der Ausstellung (Nr. 1 des Kataloges) eine kleine Landschaft mit Ansicht des Aweyder Parks bei Königsberg, eine typisch schulmäßige Arbeit, die vielleicht noch im letzten Jahr seines Königsberger Akademikertums entstanden ist, ein Bild, das durch einen fernen Anklang an romantische Überlieferung sympathisch wirkt und dabei im ganzen so durchaus unpersönlich anspricht, daß man von hier aus noch keinen Weg für die kommende Entwicklung geöffnet sieht. Viel charakteristischer sind dann die Bilder, die das Jahr 1884 bezeichnet und die nach dem ersten Studienaufenthalt in München, in Antwerpen und Paris entstanden sind[1]. Der „Othello" ist unmittelbar unter dem Einfluß von Hals mehr noch als von Rubens geworden und dabei doch schon so ursprünglich der Corinthschen Palette entwachsen, daß dieses Bild entwicklungsgeschichtlich immerhin eine besondere Stelle behauptet. Ganz ähnlich das „Komplott" — im Katalog so merkwürdig als „der schwarze Plan" bezeichnet —, das durchaus die pariserische Marke aus der Akademie Julian an sich trägt, die sich greifbarer noch auf dem schönen Rückenakt vom Jahre 1885 feststellen läßt, der irgendwie etwas typisch Französisches hat.

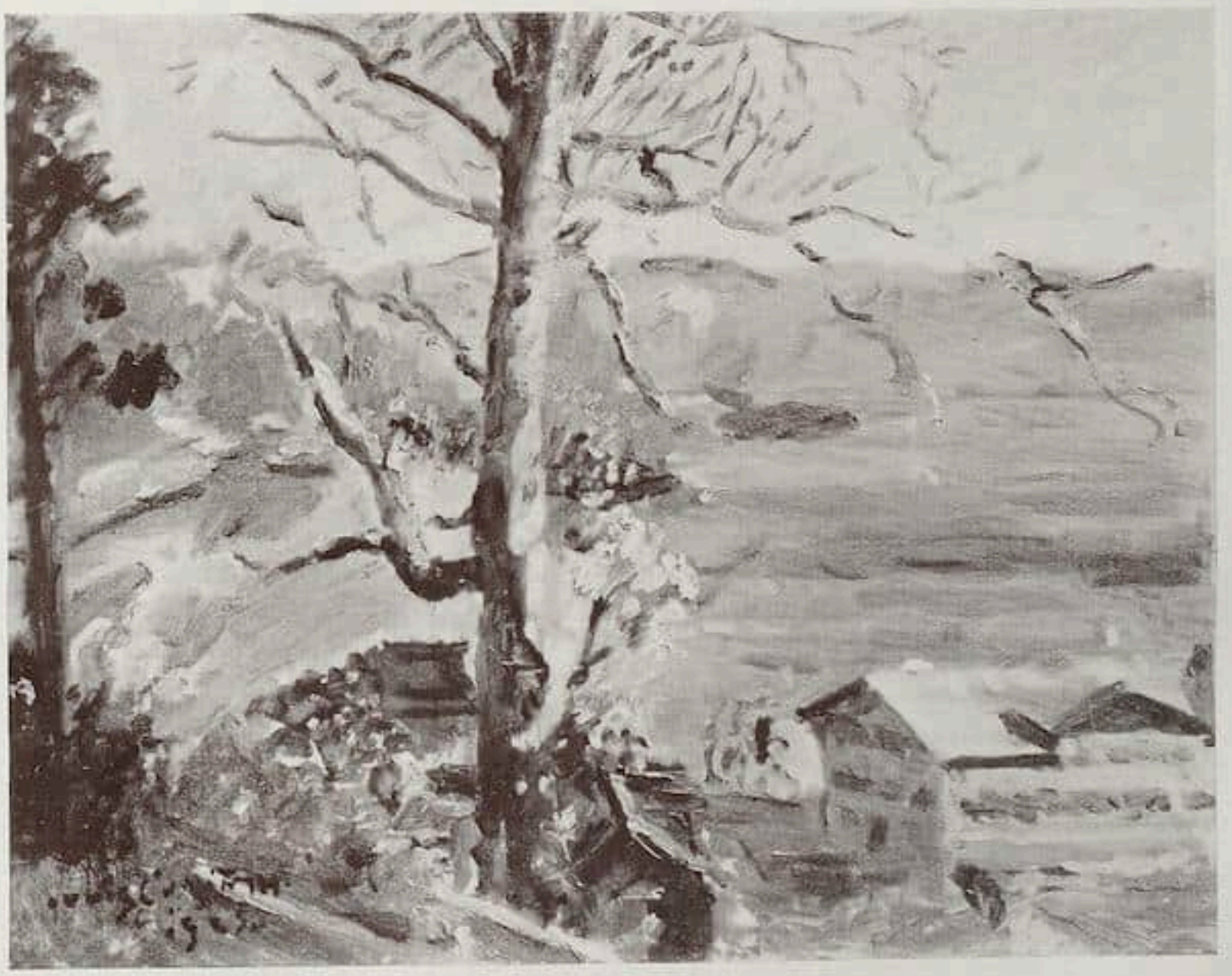
Daß Corinth in diesen Jahren seines Werdens auch der Münchner Tradition enger verbunden war, als es bisher den Anschein hatte, beweist u. a. jene „Alte Frau am Fenster" vom Jahre 1887, eine Arbeit, die einem unwillkürlich den Namen Leibl auf die Lippen zwingt und vielleicht auch noch das zweite Porträt des Vaters, der den Brief in der Hand hält — datiert 22. Juli 87—, das mehr nach München als nach Paris hinweist. Viel freier dann das dritte Bild des Vaters auf dem Krankenlager vom Oktober 1888, in Königsberg nach der Rückkehr aus Paris gemalt, auf dem schon das kleine Stilleben mit den Medikamenten und den Blumen wie ein Meisterwerk malerischer Kultur anspricht. Als aber Corinth im Jahre 1890 zum zweitenmal nach München zurückkehrt, da werden anfangs die Einflüsse dieser süddeutschen Kunstatmosphäre besonders deutlich. So bei dem „Kruzifix im Wald" von 1891; so auch bei dem Blick aus dem Münchner Atelier vom selben Jahre, ein Bild, das andererseits etwas auffallend Pariserisches hat. Ferner bei den Alten Männern im Armenheim, die wieder den Namen Leibl auf die Lippen zwingen und bei einem halben Dutzend anderer Werke, die zwischen einem langsam erwachenden impressionistischen Stil und dem örtlich allzu beliebten Genre hin und her pendeln. Aus dem Jahre 1898 stammen jene beiden kleinen, hochformatigen

[1] Der Katalog der Ausstellung setzt fälschlicherweise den Antwerpener Aufenthalt Corinths in das Jahr 1887, was entwicklungsgeschichtlich ein vollkommen falsches Bild geben würde. Diese erste Auflage des Katalogs hat auch sonst zahlreiche Druckfehler und verzeichnet gleich eingangs das Geburtsdatum mit dem Jahre 1859 statt 1858.

Lovis Corinth. Ecce Homo. 1925



Lovis Corinth — Gartenterrasse. 1925



Lovis Corinth — Baum am Walchensee. 1925

Bilder mit dem Fröhlichen Mädchen und dem Sitzenden nackten Mädchen, die bestes Münchner Genre dieser Zeit sind. Aber sieht man dann auf der anderen Seite aus dem gleichen Jahr das berühmte Männerporträt der Münchner Logenbrüder, dann weiß man auch sofort, daß jener kurze Ausflug ins Genremäßige für Corinth nur das Zugeständnis einer schwachen Stunde gewesen ist. Von diesem Logenbild aus geht dann die Entwicklung folgerichtig und unbeirrt aufwärts und schon der Pfarrer Moser vom Jahre 1899, mehr noch der prachtvolle Keyserling vom Jahre 1901, der also wohl in Berlin, und nicht, wie früher angenommen, in München gemalt wurde, sind auf dem Gebiet der Porträtmalerei dieses Künstlers bereits so eminent persönlich, daß man mit diesen Werken in der Tat den Beginn der ersten großen, selbständigen Epoche des Realisten bezeichnen darf.

Es ist also erwiesen, daß Corinth nahezu Vierzig geworden ist, bis er sich als selbständige Persönlichkeit der Welt gegenüber behaupten konnte. Von einem „Durchsetzen" kann schon deshalb nicht gesprochen werden, weil damals und noch viele Jahre später der äußere Erfolg Corinth in einer geradezu erschreckenden Form versagt geblieben ist, was heute doppelt überrascht, wenn man allein schon rein thematisch die Fülle und den Reichtum dieses Werkes überschaut.

Da stellt sich dann heraus, daß Corinth in der ersten Zeit bis etwa 1900 vornehmlich das Gebiet der Porträtmalerei gepflegt hat, während die Landschaft immer nur wie zufällig einmal zu ihrem Recht kommt und die Stillebenmalerei noch stark an den Traditionen der großen Holländer festhält. Das wird wie mit einem Schlage anders, als Corinth 1911 nach Berlin übersiedelt und hier mit einem Male in eine Atmosphäre kommt, die vollgeladen ist mit frischer Kampfesstimmung und mit der stickigen Atelierluft des damaligen München auch nicht das Geringte mehr gemein hat. In Berlin kommt dann zum erstenmal wirklich groß auch der Historienmaler zur Geltung, teils auf mythologischem, teils auf religiösem Gebiet, wobei allerdings bemerkt werden muß, daß Corinth als Maler speziell biblischer Motive schon in der Münchner Zeit erstaunliche Proben seines kompositionellen Könnens abgelegt hat. 1889 malt er noch in Königsberg die schöne „Beweinung", die heute das Magdeburger Museum besitzt, 1895 die erste ergreifende Kreuzabnahme und 1898 die große Kreuzigung, die der evangelischen Kirche in Tölz gehört. Das sind drei Ausgangspunkte für den Historienmaler Corinth (wenn man diesen Begriff im weitesten Sinne eben auch für das religiöse Bild mit anwenden darf), die das Werk des Künstlers folgerichtig weiter entwickelt hat bis zu jenem letzten „Ecce homo" von 1925 und jener wie mit Blut gemalten Kreuzigung vom Jahre 1922, vor deren ekstatischem Ausbruch man beklommen den Atem anhält.

Über das Kapitel des mythologischen Historienbildes wäre ähnlich ein besonderes Wort zu sagen. Denn auf diesem Gebiet werden sich noch lange Jahre hindurch die Meinungen diametral gegenüberstehen und es ist vielleicht richtig, wenn man diese speziell der homerischen Götterwelt entnommenen Bilder im Gesamtwerk Corinths nicht anders denn als interessante Belege für einen neuen Versuch von Historienmalerei überhaupt und weniger als vollgültige Meisterwerke anspricht. Vielleicht waren diese Dinge überhaupt nur deshalb nötig, um eines Tages jenes „Trojanische Pferd" entstehen zu lassen, das Geschichte nicht nur in eine grandiose Vision übersetzt hat, sondern das Begebenheit und Menschen zugleich in einem Rausch entmaterialisierter Farbe überhaupt versinken läßt. Immer aber beweisen solche Tatsachen die innere Logik jenes schöpferischen Willens, der sich auf seinem Gebiet

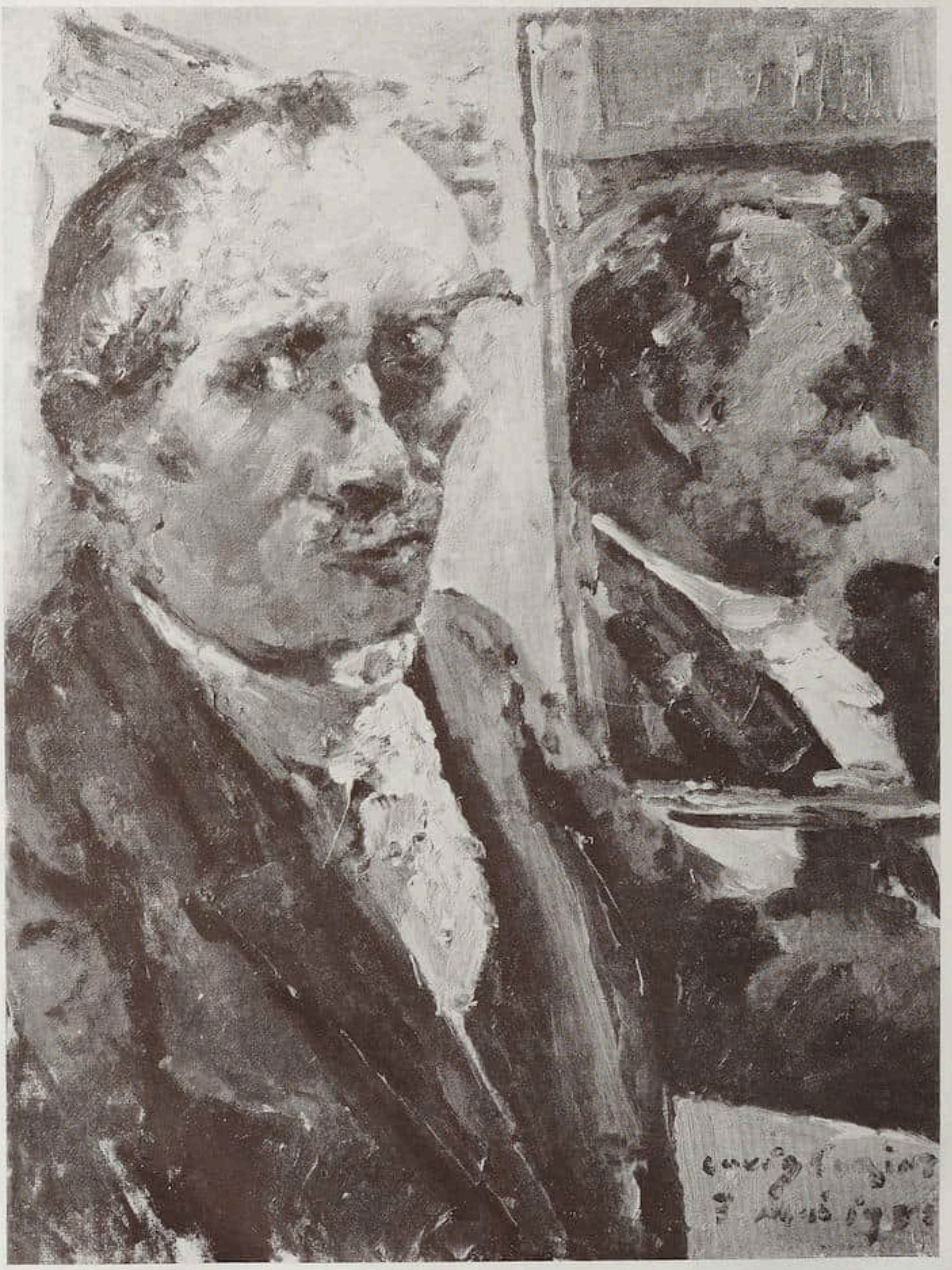
souverän empfand und der nie müde wurde, ein einmal angerührtes Problem mit immer stärkerer Intensität zu bezwingen.

In den beiden großen Mittelsälen der Ausstellung sind die Selbstbildnisse und die Familienbilder des Künstlers vereinigt und andrerseits, unterbrochen von einer Reihe bedeutsamer Einzelporträts, die großen religiösen Kompositionen zusammengestellt. Um in dem zuletzt genannten Saal den Gesamteindruck, der sich jetzt in der Hauptsache auf die Meisterwerke der ersten großen Epoche bis 1911 stützt, richtig abzurunden, hätte man unbedingt auch die oben erwähnten Bilder der Kreuzigung von 1922 und den „Ecce homo" nicht umgehen dürfen, die jetzt an anderer Stelle gesucht werden müssen. Das würde mit einem Schlage einem mehr als 30jährigen Schaffen auf diesem Gebiet der religiösen Malerei zu einer viel stärkeren Verdeutlichung auch im Sinne des rein Menschlichen verholfen haben als es jetzt der Fall ist. Ich weiß auch nicht, ob es sehr glücklich war, mit den Selbstbildnissen des Künstlers zugleich die Porträts der geliebten Frau und der Kinder zusammenzustellen. Denn Corinth erscheint, wenn er sich selbst im Spiegel sieht und die innere Stimme zu erforschen sucht, fast immer nachdenklich und sein Bild gewinnt mit den fortschreitenden Jahren etwas von erschütternder Tragik, wie sie vielleicht ähnlich niemals offenbar wurde. Diesem visionären Blick, der z. B. aus den allerletzten Selbstbildnissen heraus die Ewigkeit sucht, steht so vieles stimmungsgemäß entgegen, was Corinth als Gatte und Vater mit dem Pinsel niedergeschrieben hat. Ein einziger Saal dieser Selbstbildnisse würde unendlich stärker und menschlich überzeugender wirken als jener Mittelraum, dessen thematische Zusammenstellung künstlerisch nicht sehr glücklich wirkt.

Offen bleibt aber angesichts dieser vielen hundert Bilder immer wieder die Frage, ob jener Bruch im physischen Leben, den Corinth durch den Schlaganfall von 1911 erfuhr, wirklich letzter Anlaß zu jenem nach innen gewandten Schauen geworden ist, aus dem heraus das Alterswerk des Meisters seine rein spiritualistische Entfesselung erfuhr. Es gibt da aus dem Jahre 1911 ein paar Stilleben, vor allem das mit den Früchten und Gladiolen, die schon ganz jene Tendenz sinnbildlicher Gestaltung haben, die für die späteren, sehr viel glühenderen und wie aus einem Rausch geborenen Stilleben der letzten Jahre charakteristisch ist. Es wäre also deshalb wohl die Erwägung gestattet, ob nicht auch ohne jenen schweren Bruch der Natur Corinth nach und nach zu jenem transzendenten Schauen gekommen wäre, lediglich im Sinne einer logischen Weiterentwicklung seiner schöpferischen Arbeit. Sicher jedoch ist, daß diese äußere Entfernung von der Welt, die naturgemäß mit dem Versagen der körperlichen Mittel verbunden war, unendlich stark das visionäre Schaffen beeinflußt hat und erschütternd bleibt in jedem Fall die Erkenntnis, daß ein Künstler, der sich im letzten Jahrzehnt seines Lebens immer wieder am Rand des Grabes sah, das Gefühl für die Ewigkeit anders in sich tragen mußte als ein gesunder Mensch, den der Tod plötzlich aus der Fülle seines Werkes abruft. Wer immer in den Gang dieses unerhörten Schaffens der letzten zehn Jahre hineinhorcht, fühlt auf Schritt und Tritt die seelischen Erschütterungen, aus denen die Ströme letzter Kraft herausgebrochen sind, fühlt aber auch, wie mit dem Versinken des Körpers der Geist allein die Herrschaft über den Schöpferdrang an sich reißt und wie immer wieder nur aus dem Gesicht der Unendlichkeit heraus als letztes Ergebnis jener Ausbruch der großen Vision möglich war. Tiefste Tragik des leidenden Menschen, der in stillen Stunden immer wieder das Trostbild seines Heilandes sucht und dem die Landschaft letzte Erfüllung kosmischer Sehnsucht wird, spricht so erschütternd aus dem Rausch dieses Alterswerkes, daß alle diejenigen, die den Menschen kannten

Lovis Corinth Tulpen und Apfelblüten. 1923

Lovis Corinth Gartenlandschaft. 1925

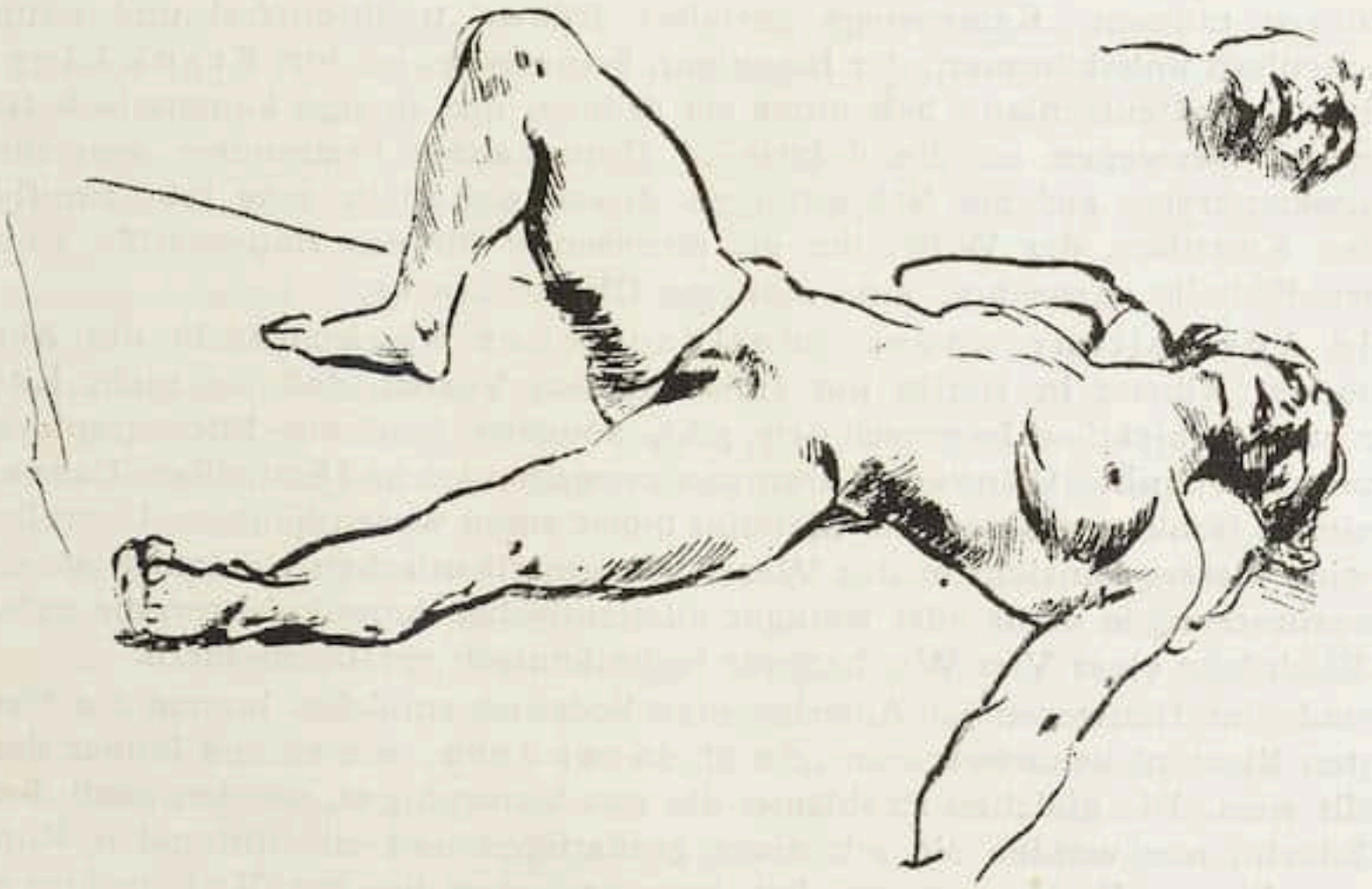


Lovis Corinth
Das letzte Selbstbildnis. 1925

und geliebt haben, nun doppelt betroffen stehen, wo die große Nachlaßausstellang zum erstenmal Gelegenheit gibt, die ganze Fülle der Gesichte mit einem Male zu umspannen. Als einzigartiges Erlebnis aber bleibt dem Besucher dieser Gedächtnisschau der Eindruck dieses in seiner Art nie erlebten logischen Aufstiegs von der Unreife der Jugend bis zur Höhe des Greisenalters zurück, dieser Weg, den die Wundmale menschlichen Leidens ebenso begleiten, wie das Echo ferner dionysischer Sehnsucht, der in den Mannesjahren des Künstlers diese Erde erst Erfüllung schenkt, als er die Geliebte gefunden hat. Aus dieser neugewordenen inneren Harmonie ist die schöpferische Quelle der letzten 23 Jahre aufgesprungen und wieder zu den „Müttern" heimgekehrt, die unseren Meister in das Reich der Unsterblichkeit entführt haben.

* * *

NACHWORT. Dieser allgemeinen Wertung der Persönlichkeit sollen in einem späteren Heft noch einige Bemerkungen besonderer Art folgen, die mehr den einzelnen Werken als der Gesamterscheinung eines Lovis Corinth gelten, die aber kunstgeschichtlich in mancher Beziehung auf schlußreich sein werden.



Lovis Corinth. Liegender Akt

Neue amerikanische Baukunst

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von PAUL ZUCKER

ES ist alles ganz anders! Die Suggestion der Schlagworte, der geprägten Formulierungen, der klischeehaft erstarrten Begriffe ist ja leider auf den Gebieten kulturellen und geistigen Lebens noch gefährlicher als im Wirtschaftlichen und Politischen. Je kleiner der Kreis der an den einzelnen Problemen Interessierten, desto schwieriger die Korrektur an der Wirklichkeit!

Also sprach der Fachmann: Amerikanische Baukunst sei rein konstruktiv, mehr Leistung des Ingenieurs als des Architekten, das dekorativ Formale, wenn überhaupt vorhanden, lediglich eine schwächliche Nachahmung klassischer europäischer Stile. Dieser Stempel ist nun einmal geprägt und die Kunstberichterstattung der Tageszeitungen — von jeher auf architektonische Fragen wenig eingestellt, und gerade aus dieser Fremdheit gegenüber der Materie nur allzu leicht geneigt, das Technische zu überschätzen — betet diese Formulierung ahnungslos nach. Natürlich ist, wenn auch nicht gerade das Gegenteil richtig, so doch die ganze Situation, die Verknüpfung der Probleme so viel komplizierter, daß derartige Pauschalurteile unbedingt irreführen müssen. Keineswegs gestaltet drüben, traditionsfrei und naturburschenhaft unbekümmert, der Ingenieur, keineswegs ist dort Frank Lloyd Wright, in Deutschland bekannter als drüben, der einzige künstlerisch Gestaltende. Deswegen ist die doktrinäre Bezugnahme bestimmter deutscher Architektenkreise auf die Schöpfungen dieses sicherlich sehr fein empfindenden Künstlers, der Wille, ihn als repräsentiv für das Bauschaffen eines ganzen Erdteils anzusehen, eine maßlose Überschätzung.

Die Ausstellung neuer amerikanischer Baukunst in der Akademie der Künste in Berlin hat zunächst den Vorteil, daß sie nicht Literatur und subjektive Impressionen gibt, sondern konkrete Photographien, Zeitungsausschnitte, Pläne von Kommunalverwaltungen und Statistiken. Das von Geheimrat Schüler gesammelte Material bietet einen wesentlicheren Überblick und eine klarere Einsicht in das Wesen der amerikanischen Baukunst, als die Reiseerinnerungen mehr oder weniger dilettantischer Amerikafahrer, die zufällige Eindrücke einer Vier-Wochentour fachmännisch verallgemeinern.

Gerade im Bauwesen ist Amerika (das bedeutet zunächst immer die Vereinigten Staaten) keineswegs so „neu", so modern, wie es uns immer dargestellt wird. Die gleichen Probleme, die uns beunruhigen, werden auch dort durchdacht, nur werden sie mit einer großartigen und erschütternden Konsequenz bis zu Ende, man möchte beinahe sagen bis zur Vollendung, weitergedacht, mit einer Konsequenz, die bei uns in Europa unerreichbar und unvorstellbar ist. Unerreichbar zunächst aus materiellen Gründen, aber nicht nur aus diesen. Jahrhunderte, deren Gewesensein und Wesentlichkeit übrigens auch der Amerikaner keineswegs zu vergessen gedenkt, belasten uns noch stärker, sind mit unserem Boden, unseren kulturellen Atmosphären doch immerhin so verwachsen, daß wir dem Auftrieb der Struktur nicht mit gleicher Unerbittlichkeit und Präzision folgen. Die innere Konsequenz der konstruktiven und formalen Einstellung wird bei uns immer wieder durch Assoziationen umgebogen: entweder in traditionellen Eklektizismus oder, was keineswegs Fortschritt bedeutet, ins intellektuell Doktrinäre. Jugendstil — Werkbundextreme — Bauhaus! Und das ist das Be-

glückende, daß drüben, bei allen selbstverständlichen Wertunterschieden zwischen den einzelnen künstlerischen Leistungen, Doktrinarismus, Prinzipienreiterei und theoretische Kunstrederei keinen Einfluß auf die Formgebung haben. Keineswegs herrscht der Ingenieurbau, das „Prinzip reiner Sachlichkeit", so vor, wie unsere deutschen Vorkämpfer der „Moderne" es so gern möchten. Deswegen sind sie auch tief beleidigt und nehmen es Amerika auch so übel, daß es sich nicht nach ihren Doktrinen richtet, kurz, daß die Amerikaner nicht richtig amerikanisch bauen... (Sie wüßten es viel besser!)

Und doch ist nichts lächerlicher, als den Vereinigten Staaten die Realisierung übersetzter Inhalte deutscher Kunstzeitschriften aufreden zu wollen. Denn immer wieder wird vergessen, daß man nicht Architektur hier und Architektur dort vergleichen darf, daß andere Voraussetzungen auch andere Kunst bedingen. Sie arbeiten anders, wohnen anders, essen und feiern anders als wir. Und diese von der unsrigen so völlig verschiedene Schichtung und Rhythmisierung des Lebens muß sich zwangsmäßig auch in der Architektur ausdrücken, die ja nichts anderes ist als erstarrte Formung aller vitalen Funktionen. Gegenüber der Raumnot, wie sie die Anhäufung ungeheurer Menschenmengen auf der schmalen Halbinsel New Yorks oder der Seelinie Chicagos darstellt, der Notwendigkeit, Speicher zu errichten für den Zusammenfluß ungeheurer Getreidemengen, Früchte, Viehherden, gegenüber europäischen Verhältnissen überhaupt nicht vergleichbaren technischen Voraussetzungen, wie sie sich aus dieser Häufung von Menschen, Waren und Verkehr, aus der Überspannung kontinentaler Entfernungen ergeben, gegenüber wirtschaftlichen Faktoren, Bodenpreisen der City, Reklamenotwendigkeiten, räumlichen Arbeitsorganisationen, sind eben alle formalen Fragen durchaus sekundär.

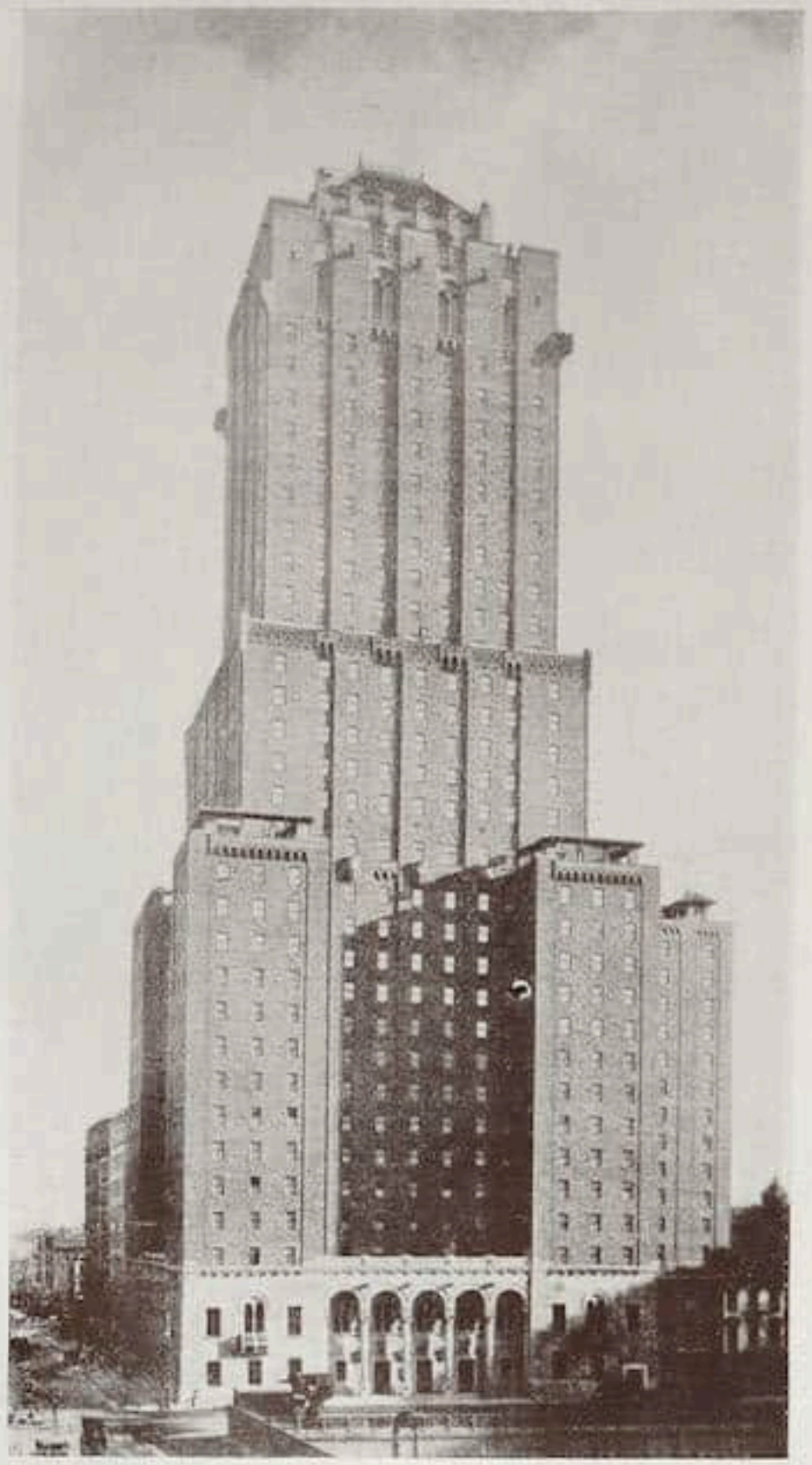
Deswegen ist es auch müßig, die historische Entwickelung eines Gebäudetypus geben zu wollen, sei es nun des sich im wesentlichen gleichbleibenden kolonialen Landhauses, des Bahnhofes oder des Hochhauses. Alles Wesentliche wurde doch innerhalb der letzten beiden Generationen geschaffen. Immer wieder schlägt die anscheinend unausrottbare Vorliebe der angelsächsischen Rasse für gotische und pseudogotische Formen durch. Wenn diese schon in England selbst für Kirchen, Pfarrhäuser und Colleges uns als Kostüm und Atrappe, als nicht innerlich wahr erscheinen, so finden wir hier jene berüchtigten Beispiele dreißiggeschossiger Bureauhäuser und anderer typischer Zweckbauten, bei denen uns der Widerspruch zwischen ihrer modernkapitalistischen Zweckfunktion und einer rein äußerlichen Dekoration mit mittelalterlich-mystischen Formen absolut unerträglich wird. Man braucht wirklich kein theoriebesessener Purist zu sein, um diesen Kathedralenstil, die erste Periode des Wolkenkratzerbaus, völlig abzulehnen. Es war die dekorative Verlegenheitsgeste einer Generation, die noch nicht den Mut zu sich selbst hatte.

Verglichen mit diesen pseudogotischen Architekturen sind diejenigen Hochhäuser und Bahnhöfe, die in Renaissance- und klassizistischen Formen errichtet wurden, relativ erträglicher. Obwohl es auch hier einigen guten Willens bedarf, wenn wir dem Kranzgesims des Palazzo Strozzi in Höhe des dreißigsten Stockwerkes begegnen! Versuchen wir aber einmal uns umzustellen, versuchen wir die bekannten Plattidüten, daß die Mediceer-Formen nicht in das Zeitalter der Lokomotiven und Autos paßten, eine philosophische Erkenntnis, die jede achtzehnjährige Kunstgewerbeschülerin vertritt, einmal zu vergessen, so erkennen wir bald, daß es sich bei diesen Formen keineswegs

immer um sinnlose Kopien historischer europäischer Vorbilder handelt, sondern oft auch, natürlich nicht immer, um sehr fein empfundene, in den Proportionen durchaus selbständige Weiterentwicklungen des englischen Klassizismus. Je nach den Fähigkeiten des einzelnen Künstlers und seinem Takt gelingt es ihm, durch die Sicherheit des maßstäblichen Gefühles und einer wirklich produktiven Gabe der Umdichtung, die Formenwelt der Antike zum Träger des Ausdrucks einer so ganz anders gearteten Welt zu machen.

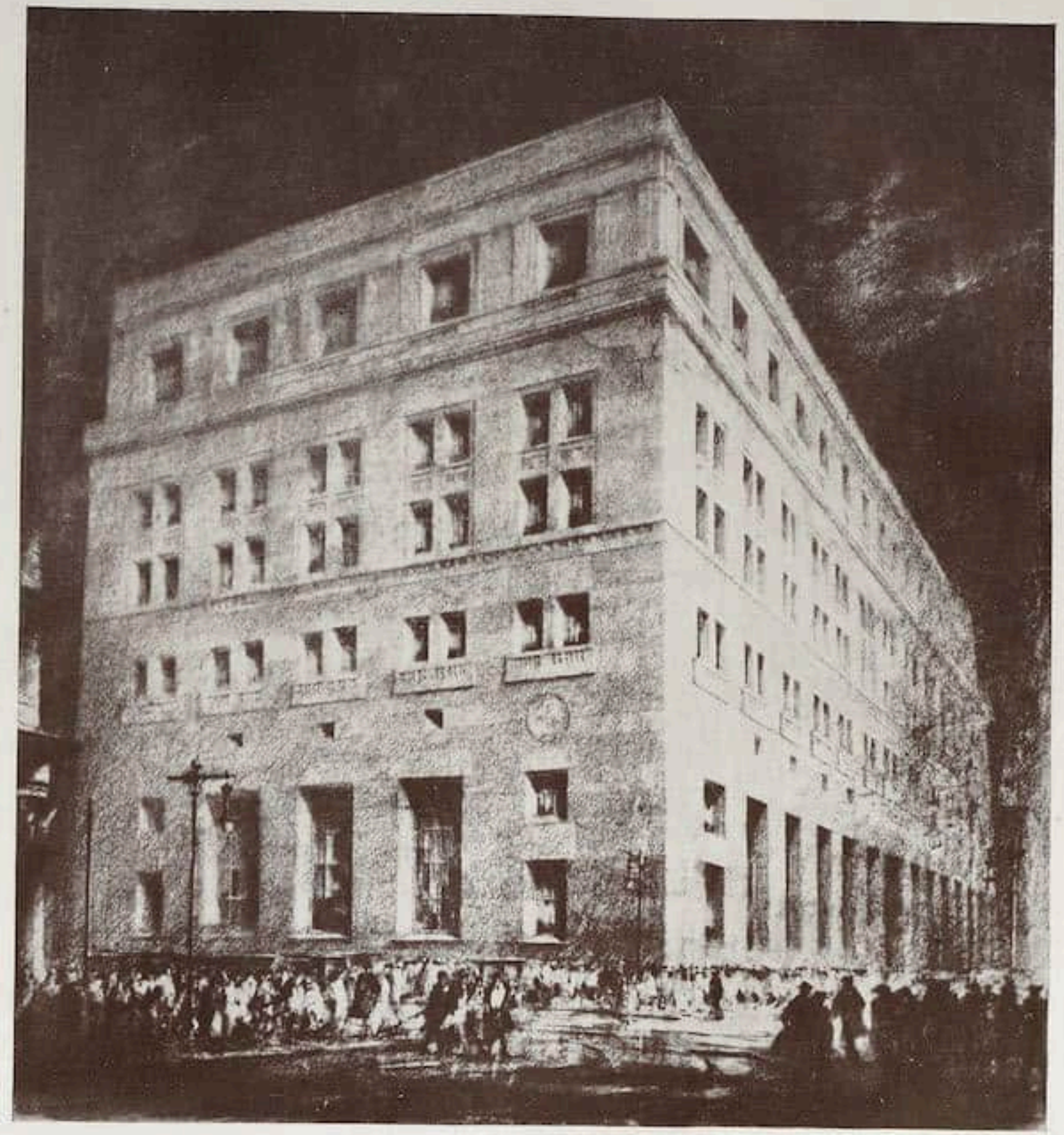
Absichtlich sollen hier nicht Namen führender Architekten aneinander gereiht werden, die uns doch nichts sagen können. Nur Louis Henry Sullivan und Grosvenor Goodhue seien kurz erwähnt, weil in ihrem Pfadfinderwerk die allmähliche und schrittweise, bei Goodhue sogar ziemlich abrupte Überwindung der europäisch-traditionellen, eklektizistischen Formenwelt durch einen rein sachlich konstruktiven, „Amerikanischen" Stil besonders klar wird.

Versuchen wir, uns über die Grundelemente dieses Stils klarzuwerden, so fällt uns zunächst eine ganz ausgesprochene Vorliebe für große geschlossene Mauerflächen mit scharf und unvermittelt eingeschnittenen Öffnungen auf, eine Formgebung, die dem Instinkt unserer letzten Generation in Deutschland durchaus entspricht. Die Wand wird im wesentlichen als Haut, als Abgrenzung zwischen Innen und Außen, empfunden, nicht aber als Träger, tektonisch, nicht statisch. Das eigentlich statische Skelett, die konstruktiven Elemente bleiben latent. Aus dieser Perspektive heraus sind natürlich vorgesetzte Säulenordnungen und Giebel überwunden. Die hier wiedergegebenen Abbildungen einiger uns vorbildlich erscheinender Bauten, die durchweg in den letzten zehn Jahren entstanden sind, können naturgemäß nur eine Andeutung ihrer wirklichen räumlichen und plastischen Wirkung geben. Bei diesen großen Bureau- und Boardinghäusern, Hotels und Banken ist es so vollkommen gleichgültig, ob irgendeine Türumrahmung ein Renaissanceprofil verwendet, ob die Zinnenkrönung eines Daches gotische oder romanische Formenklänge aufweist. Entscheidend, künstlerisch allein bedeutsam und wirkungsvoll ist die Verteilung der Massen, die Gliederung der einzelnen Gebäudeteile und Höfe gegeneinander, die durch ganz bestimmte baupolizeiliche und hygienische Forderungen bedingt, rein formal zum wesentlichsten künstlerischen Ausdrucksmittel werden. Hier ist über das rein ingenieurmäßig Konstruktive hinaus bei aller Zurückhaltung die neue Stilform gefunden und sinnlich empfunden, die bei uns mit doktrinären Theorien vergeblich künstlich destilliert wird. Eine starke und selbstsichere Generation gestaltet aus ihren neuen und besonderen Aufgaben heraus die Formen ihrer Zeit, unbekümmert und ungeängstigt durch eventuelle Anklänge an eine Tradition, die doch nie vergessen werden kann — und schafft gerade darum das wirklich Neue und Zukunftweisende.



Sheltonhaus in New York

Architekt: Arthur Loomis Harmon, New York

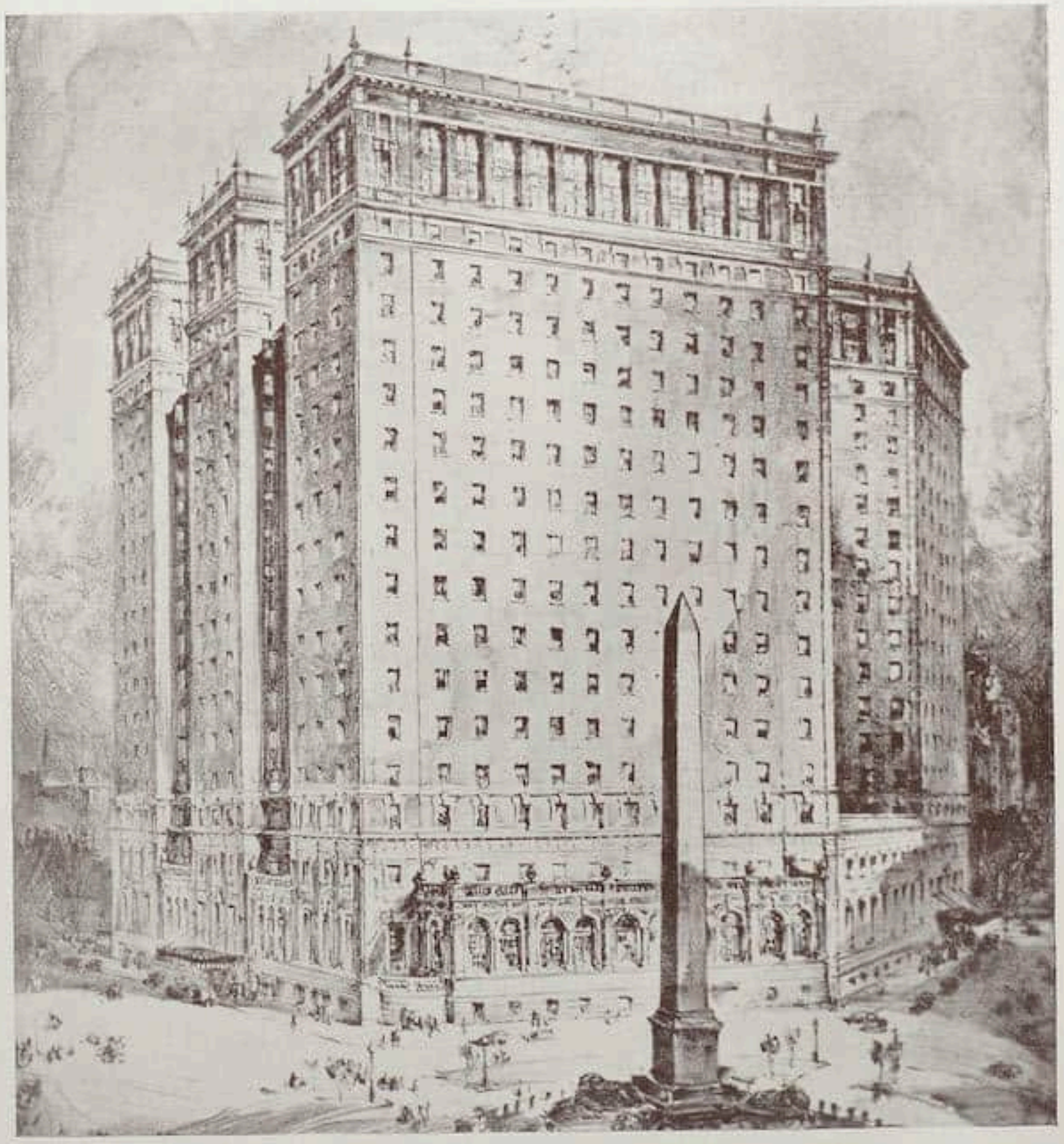


Die Federal-Reserve-Bank in St. Louis

Architekten: Mauran Russel & Crorell, St. Louis

Bureauhaus der American Radiator-Gesellschaft
in New York

Architekt: Raymond M. Hood, New York



Hotel Statler in Buffalo

Architekten: Geo. B. Post & Sons

Karthagische Kunst

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von V. MÜLLER

DIE Römer haben Karthago gründlich zerstört. Nur ganz spärlich an Zahl sind karthagische Kunstwerke dem Erdboden wieder entstiegen. Allerdings liegt dies auch an dem verwendeten Material. Nicht, daß die reichen orientalischen Handelsherren den Luxus nicht geliebt hätten, im Gegenteil, aber sie teilten nicht die Vorliebe der Ägypter und Griechen für Stein, sondern prunkten mit Gold, Silber, Kleinodien und statteten ihre Tempel und Häuser mit kostbaren Möbeln und gewirktem Behang aus, alles Dinge, die leichter zu rauben und vergänglicher sind als ägyptischer Granit oder pentelischer Marmor. Als Semiten haben sie auch ihren Toten kaum Beigaben mitgegeben, so daß man in ihren Gräbern die köstliche Kleinplastik der Ägypter oder die Fülle schönster griechischen Vasen und Terrakotten vergeblich sucht.

Es ist daher erlaubt und geboten, auch einmal ein Werk handwerklicher Kunst heranzuziehen, wenn es eine Vorstellung von der Eigenart karthagischen Stils bietet. Es sei eine Terrakotta besprochen, die die neuen Herren von Karthago, die Franzosen, jüngst gefunden haben (Abb. 1 [1]). Sie ist dadurch ausgezeichnet, daß sie etwas größer ist als gewöhnlich Terrakotten, nämlich 33 cm hoch, und die ursprüngliche Bemalung noch vortrefflich erhalten zeigt. Sie mag eine Göttin mit einem Tamburin darstellen oder eine Sterbliche, die den Toten durch Musik und andere Reize erfreuen sollte. Sie ist dem Stil nach archaisch, gehört also etwa ans Ende des 6. Jahrhunderts vor Christus.

Schon die plastische Formung ist bezeichnend. Die Figur ist nicht in dem Sinne rund plastisch, daß alle Seiten in gleicher Weise ausgeführt wären und gesehen werden sollten, sondern sie ist nur für die Vorderansicht berechnet; die Rückseite ist hohl. Es gibt im Orient eine Art Terrakotten, bei denen die Figur auf eine Platte gesetzt ist, so daß sie ringsherum von einem Rand umgeben ist. Etwas von diesem Typus hat auch unsere Terrakotta bewahrt, denn die beiden Streifen, die seitlich von den Hüften bis zur Basis herablaufen, sind Reste eines solchen Randes. Sie sind hier benutzt und umgedeutet, um in das Gewand eingewebte Borten wiederzugeben; da diese in Wirklichkeit seitlich liegen, müßten sie eigentlich in Seitenansicht und verkürzt erscheinen, sind also in die Vorderansicht umgeklappt. Dadurch erhält die Form etwas zwischen Rundplastik und Relief Schillerndes. In der griechischen Kunst wäre etwas Derartiges unmöglich; auch aus der ägyptischen läßt sich nichts vergleichen, denn der Rückenpfeiler bleibt, wenn er breiter ausgebildet ist, Hintergrund, vor dem die Figur in voller kubischer Dreidimensionalität steht.

Weiter fällt die Zusammengeschlossenheit der Figur auf; es geht ein einheitlicher ungebrochener Kontur um die Figur herum; nirgends finden sich herausspringende Ecken. Die breite Masse des Haares füllt die Lücke zwischen Kopf und Schulter; die Ellenbogen stehen nicht hervor, sondern die seitlichen Borten bringen den Unterkörper auf die Breite des Oberkörpers. Die spezifische Eigenart des weiblichen Körpers mit seiner Herauswölbung von Brust und Hüften ist nicht wiedergegeben; auch die Beine verschwinden vollständig unter einer starren Hülle, aus der nur unten die Fußspitzen hervorsehen. Da bildet die

[1] Veröffentlicht ist sie von A. Merlin in der Fondation Piot, Monuments et Mémoires XXIV, 1920 mit farbiger Tafel. Der Text ist an sich gut, aber bei weitem nicht erschöpfend.

ägyptische Kunst das Weib ganz anders: mit eng an den Körper sich anschmiegendem Gewand, so daß nichts von seiner Modellierung verlorengeht. Dagegen läßt die gesamte vorderasiatische Kunst den Körper gänzlich unter dem Gewand verschwinden. In Anlehnung an sie gibt auch die frühe griechische Kunst den Unterkörper als kubischen Block ohne Modellierung (Abb. 2 und 3).

Das Markanteste an den Terrakotten sind die bunten Borten. Solche Borten sind ein Charakteristikum der Gewänder in Syrien und im hinteren Kleinasien; hier haben sie auch die Hethiter, deren Herrenschicht wie die der Perser ein aus nördlicheren Gegenden stammendes Einsprengsel im Orient darstellt. Ägyptische Gewänder, wenn sie überhaupt bunt sind, und mesopotamische kennen nur eine einheitliche Musterung, nicht die Aufteilung in rahmende, das Auge führende Linien und füllende Flächen. Dagegen hat wieder die frühgriechische Kunst diese Borten übernommen (Abb. 2).

Die Figur aus Karthago zeigt drei wagerechte und drei senkrechte Borten. Die oberste wagerechte läuft in der Mitte der Oberarme quer über den Körper; sie geht gleichmäßig über Brust und Arme hinweg, bindet also den Oberkörper zu einer einheitlichen Masse zusammen, der eigentlichen, natürlichen Struktur entgegen. Die zweite wagerechte Borte sitzt unterhalb der Ellenbogen. Wenn überhaupt in der orientalischen Kunst der Antike, diesmal Ägypten eingeschlossen, — auch später für Indien trifft es zu — ein Gürtel benutzt wird, sitzt er tiefer, etwa an der dicksten Stelle der Hüften, soll also diese betonen. Allein die hethitische Kunst mit ihren Einflußsphären hebt sich heraus und gibt einen Gürtel in der Taille. Die unterste wagerechte Borte befindet sich etwa in der Höhe der Knie und bindet beide Beine zusammen; unterhalb setzen senkrechte Linien an, die Fransen oder einen plissierten Volant wiedergeben sollen; auch dies Motiv, das eine Auflockerung des Randes gegenüber der festen Hauptfläche bedeutet, ist orientalisch, denn die Fransen stammen aus Mesopotamien.

Der Unterkörper ist mit drei senkrechten Borten geschmückt. Eine breite in der Mitte betont die Achse der Figur; die beiden seitlichen geben einen Rahmen ab. Die Borten bilden also ein Liniengerüst, zwischen denen füllende Flächen bleiben, aber der kompakte Block des Körpers ist nun nicht wirklich in ein Gerüst tragender Kraftlinien und gehaltener Flächen aufgelöst, sondern er behält seine kubische Massigkeit und Undurchdringlichkeit, und die Borten sind nur äußerlich wie ein Gespinst aufgelegt. Betrachten wir auch die Form der Borten selbst. Bei der mittleren üben die Hauptwirkung nicht die seitlichen Linien aus, sondern die Rosetten: das Auge wird nicht durch die Linien emporgeführt, vielmehr lasse es die Rosetten an der Stelle haften. Auch bei den seitlichen Borten geht der stärkere Linienzug nicht von unten nach oben, sondern die kurzen wagerechten Striche lenken den Blick nach innen, nach der Mitte der Figur. Überhaupt geht die Richtung der Linien nicht sowohl von den Füßen zum Kopf, sondern eher konzentrisch: der Kopf ist geneigt und weist mit dem spitzen Kinn nach unten, ebenso die Haarsträhnen; vor allem sind die beiden Unterarme nach innen gerichtet, und das Tamburin in ihren Händen, das charakterisierende Attribut — übrigens ein babylonisches Motiv — ist der Mittelpunkt. Herrscht am Oberkörper die wagerechte Richtung der Borten, so am Unterkörper die senkrechte; eine gewisse Tektonik des Aufbaus, indem ein lastender Teil auf einem tragenden ruht, ist also vorhanden, aber es liegt nichts Energievolles, kein Emporstreben in den Formen, dazu ist der Oberkörper zu breit und schwer; auch die Proportionaltät geht infolge der beträchtlichen Länge des Oberkörpers auf Gleichgewicht, Spannungslosigkeit, nicht auf Aktivität. Die Standplatte schließt die Figur von unten her zusammen. Es ist kein festgegründetes Stehen auf dem Boden, von dem sich die Figur kraftvoll erhebt, sondern mehr ein In-sich-

Abb. 1
Terrakotta aus Karthago

Abb. 2
Bronze griechischen Stils aus Italien

Abb. 4
Griechische Terrakotta aus Rhodos

Abb. 3
Griechische Bronze aus dem Peloponnes

Abb. 5
Griechische Terrakotta aus Rhodos

selbst-Ruhen und In-sich-den-Mittelpunkt-Finden. Die Linien zeigen dabei kein Ineinanderfließen, sondern, wie sie aus einzelnen Teilen zusammengestückelt sind, so stoßen sie auch unverbunden gegeneinander; es liegt ein Haften, kein Streben in ihnen.

Diese drei eigentümlichen Momente, das Bewahren des Körpers als einer blockartigen, undurchdringlichen Masse, also die Betonung des Volumens, unter nur äußerlicher Auflegung eines Liniengerüstes von Ornamentborten, die konzentrische Anlage der Figur und endlich der haftende Charakter des Linienzugs treten besonders klar bei einem Vergleich mit griechischen Werken hervor. Als Repräsentanten wähle ich eine Bronzestatuette im Antiquarium der Staatlichen Museen zu Berlin, die zwar in Italien gearbeitet ist, aber wohl von einem Griechen, jedenfalls ganz unter griechischem Einfluß steht (Abb. 2) und eine aus Griechenland selbst stammende im Museum von Boston (Abb. 3). Bei beiden Figuren sitzt der Gürtel in der Taille und schnürt sie leicht ein. Der Körper erhält dadurch einen ganz anderen Aufbau als bei der karthagischen Figur. Die wagerechte Teilung von Ober- und Unterkörper sitzt höher und ist stärker. Es besteht ein ganz markantes Übereinandersetzen von kleinerem getragenen Ober- und kräftigem tragenden Unterkörper. Die Bronze Abb. 2, eine Athena, zeigt ebenfalls drei senkrechte Borten am Unterkörper; aber wie ganz anders ist die mit ihnen erzielte Wirkung! Die Mittelborte betont wieder die Achse, die Randborten die Seiten der Figur; aber sie sind nicht äußerlich aufgesetzt, sondern der ganze Unterkörper erscheint wie in ein tektonisches Gefüge aufgelöst. Es geschieht dies durch eine leichte Veränderung der Breitenverhältnisse und der Musterung. Auch eine gewisse Zweiteilung des Blocks macht sich bemerkbar, die der natürlichen Struktur des Unterkörpers in zwei Beine entspricht: die hervorsehenden Füße stehen fast unterhalb der Füllflächen, die also die Beine markieren. Zwar schmiegt sich das Gewand nicht an den Körper an, dieser wird nicht unter ihm modelliert, sondern verschwindet unter einer starren Hülle, aber der Körper ist seiner Struktur, nicht seines Volumens nach aufgefaßt, und diese Struktur ist durch Organisierung des Blocks als tektonischen Gerüstes dargestellt.

Ferner ist der Zug der Linien ein ganz anderer als bei der karthagischen Statuette. Er geht durchaus von unten nach oben. Die Figur strebt vom Boden empor, die aufrechte Haltung des Menschen wird betont; gibt doch gerade ein antiker Schriftsteller, Ovid, als Hauptunterschied des Menschen vom Tier an, daß er nicht wie dies den Kopf zum Boden richte. Nicht nur die drei Borten der Berliner Figur führen den Blick nach oben, auch bei der Bostoner, die sie nicht hat, ist diese Richtung allein durch die Formung des Körperblocks ausgedrückt. Die Basis ist die feste Standplatte, auf die die Füße treten; man hat von ihnen den Eindruck, sie könnten sich zum Schreiten lösen, wenn sie wollten, wie denn die Bronze in Berlin den linken Fuß etwas vorsetzt, um seine Bewegungsfähigkeit anzudeuten. Die technische Funktion der Basis ist natürlich die, der Figur einen sicheren Stand zu verleihen, die künstlerische aber, nicht wie bei der karthagischen Terrakotta dem Zusammenschluß der Linien, sondern als Widerpart, fast möchte man sagen als Sprungbrett zu dienen.

An Stelle des haftenden Charakters der Linien finden wir eine strebende Energie, die unsere eigene Aktivität anregt; dies ist bei der Bronze aus Griechenland vielleicht noch mehr der Fall als bei der italischen; bei ihr dominieren an der Mittelborte die seitlichen Linien und die den karthagischen Rosetten entsprechende Punktreihe läßt das Auge gleiten, bietet nicht Haltepunkte wie diese. Die einzelnen Linienzüge sind ebenfalls voneinander abgesetzt, aber sie laufen sich nicht aneinander tot, sondern nehmen gegenseitig den Schwung auf und klingen zu einem harmonisch bewegten Rhythmus zusammen. Es ist das euro-

päische und zwar spezifisch griechische Temperament, das sich in ihm manifestiert, im Gegensatz zu der orientalischen Ruhe, denn wir können nun die bezeichnenden Merkmale der karthagischen Figur als orientalisch ansprechen.

Aber in allem ist sie doch nicht orientalisch. Das Gesicht haben wir noch nicht betrachtet. Die Augen stehen schräg, indem die äußeren Winkel hochgezogen sind; ebenso ist der Mund in einem nach unten gerichteten Winkel gebogen; es ist eine Bewegtheit in die Züge gekommen; freundliches Lächeln ist ausgedrückt. Dieser Gesichtstypus ist durchaus griechisch und zwar speziell ostgriechisch; ionische Werke und solche unter ionischem Einfluß zeigen ihn, z. B. Masken aus Rhodos, gleichfalls in Berlin, die Abb. 4[1] gibt. Die aus dem Peloponnes stammende Bronze in Boston hat den Typus bereits stark gemildert; sie zeigt aber die gleichen drei Haarsträhnen, die an jeder Seite auf die Schultern herabfallen und sonst nur in der griechischen Kunst vorkommen. Auch die Krone der karthagischen Terrakotta mit den drei Rosetten hat griechische Form, wenn sie auch letzten Endes aus dem Orient übernommen ist.

Es ist kein Zweifel, der Karthager hat hier ein griechisches Vorbild nachgeahmt. Stand die griechische Kunst im 7. Jahrhundert vor Christus noch stark unter orientalischem Einfluß, so dringt sie von 600 ab nach Ausprägung eines eigenen Stils siegreich nach allen Seiten vor. Auch die alte orientalische Grundlage der karthagischen Kunst wird fortschreitend umgestaltet; unsere Terrakotta bietet ein gutes Beispiel.

---

[1] Für Abb. 2—4 habe ich den Herren Direktor Zahn, Dr. Köster und Dr. Neugebauer zu danken.

RUNDSCHAU

Sammlungen

NEUERWERBUNGEN DER WIENER SAMMLUNGEN (1925)

Trotz der kargen staatlichen Dotierung ist es den Wiener Museen dank ihrer zielbewußten Leitung auch im Vorjahre gelungen, ihre Bestände um wesentliche Stücke zu bereichern. An erster Stelle verdienen da zwei aus dem Kärtner Stift St. Paul stammende Werke verzeichnet zu werden, die in das kunsthistorische Museum gelangt sind: Eine auf Holz gemalte Madonna mit Kind (42×27) vom älteren Holbein, von einzigartiger Lieblichkeit und Süße, und eine Kasel aus dem frühen 13. Jahrhundert (von F. X. Kraus in seiner Schrift über den „Kirchenschatz von St. Blasien" beschrieben) mit Passionsszenen und Darstellungen aus der Legende des heiligen Nikolaus. Ein Hauptstück ist ferner das von der Galerie der Akademie der Bildenden Künste aus fürstl. Liechtensteinschem Besitz erworbene, fast lebensgroße Brustbildnis eines Kaufherrn, ursprünglich unter die unter dem Namen des Cornelis van Cleef (gen. der „sotte Cleef") gehenden Werke eingeordnet, vermutlich von der Hand des Jos van Cleve. Von besonderem künstlerischen Interesse sind auch ein für dieselbe Sammlung erworbenes Frühwerk von Jakob van Ruysdael (J. v. R. monogrammiert), eine minutiös ausgeführte, farbensatte Waldlandschaft und ein großes, mit glutenden Farben und breiten Schatten gemaltes Stilleben aus der Spätzeit von Jan Fyt, eine seiner hervorragendsten Leistungen.

* * *

Bei den Neuerwerbungen der „Galerie des 19. Jahrhunderts" stehen die österreichischen Künstler im Vordergrund. Von P. Fendi wurde ein für seine subtile Malkultur bezeichnendes Damenbildnis angekauft, aus Waldmüllers mittlerer Zeit das „Kattergebirge bei Ischl". Von gleichzeitigen deutschen Künstlern wäre H. Reinhold mit zwei Salzburger Landschaften (von 1818 und 1819) zu nennen, C. D. Friedrichs Schüler A. Heinrich mit der schon ganz realistisch aufgefaßten „Felsschlucht aus dem Uttewalder Grund". Erwerbungen, die vor allem das Bild der damaligen Landschaftsmalerei ergänzen. Aus der Sammlung Gottfr. Eißler kam außer den bereits im letzten Jahrgang des „Cicerone" S. 477 beschriebenen Aquarellen von R. Alt, die durch ein Legat des Sammlers an die Galerie fielen, auf der Versteigerung des Nachlasses noch Romakos reizvolles, ganz in flutendes Sonnenlicht getauchtes Bild seiner Familie hinzu. Unter den jüngsten Ankäufen wäre eine schöne, frühe Landschaft von Jettel anzuführen.

* * *

Eine imposante Fülle von Neuerwerbungen kann für das verflossene Jahr die „Albertina" buchen, die sich durch das Abstoßen ihrer Doubletten in einer weit günstigeren finanziellen Lage befindet als die bloß auf staatlichen Zuschuß angewiesenen Museen. Über die Erwerbungen des ersten Halbjahres habe ich in den „Monatsheften für Bücherfreunde und Graphiksammler" (S. 317) berichtet. Hier seien nur die der zweiten Jahreshälfte angeführt.

So ist z. B. eine Reihe von Einblattdrucken aus österreichischem Klosterbesitz in die Sammlung gelangt, von denen die sicher österreichische „Pietà" aus Kloster Lambach (um 1410) und die mittelrheinische „Himmelskönigin auf der Mondsichel" (um 1410) als Unica bezeichnet werden können.

Das Italien der Renaissance vertreten eine dem Bramantino nahestehende, fast lebensgroße Kopfstudie und eine Kompositionsstudie Tintorettos. Ihnen gesellt sich eine große Zahl meist florentinischer und neapolitanischer Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter acht Blätter von Pietro da Cortona.

Einen wichtigen Beitrag zur österreichischen Kunst im 18. Jahrhundert bedeutet das Konvolut von Zeichnungen des Kremserschmidt. Von einem Schüler zu Verkaufszwecken nach Moskau gebracht und seither verschollen, waren sie dort kürzlich wieder aufgetaucht, um durch den Kunsthandel wieder ihren Weg nach Wien zu finden. Dank diesem Ankauf weist die Albertina, die zuvor nur wenige Blätter des Meisters besaß, nunmehr 80 Zeichnungen von seiner Hand auf. Daneben erwarb man noch einige Zeichnungen seines genialen Nebenbuhlers Maulbertsch und verschiedener anderer österreichischer Barockkünstler, wie Daniel Gran, M. Altomonte, P. Troger u. a. m., desgleichen Skizzen von Füger.

Als nicht weniger ergiebig ist die Ausbeute an deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen. Die zahlreichen Blätter, die die unterschiedlichen Richtungen und Schulen repräsentieren, Arbeiten von M. Rohden, Cornelius und

Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Fohr, L. Richter, M. Schwind, C. D. Friedrich, A. Heinrich, J. Chr. Erhard, J. A. Klein, Hornik, Wasmann, Blechen, Preller d. Ä., Rethel, Menzel, H. Thoma, H. v. Marées, Gaul, Slevogt, ergänzen mit den Erwerbungen der letzten Jahre aufs glücklichste den Bestand an deutscher Kunst des vorigen Jahrhunderts (der vor noch nicht zu langer Zeit der bedeutendsten Meister ermangelte) zu einem geschlossenen Bild.

* * *

Auch das „Museum für Kunst und Industrie", das auf ähnliche Weise größere finanzielle Beweglichkeit erlangte, hat, seit hier zuletzt über seine Neuerwerbungen berichtet wurde („Cicerone", XVII, S. 607), seine Sammlungen um wichtige Objekte vermehrt. Besonders umfangreiche Käufe wurden bei der Versteigerung der Sammlung Strauß durchgeführt, wobei die wertvollsten der Venezianer Gläser (vgl. Versteigerungsergebnisse 1925, S. 207, Nr. 345, 349, 381, 382) und die schöne, von Pierre Courteys signierte Limousiner Kanne in den Besitz des Museums gelangten.

Auch bei der Wiener Castiglioni-Auktion gingen mehrere, wenngleich nicht so hochwertige Stücke, durchweg Keramiken italienischer und deutscher (bzw. österreichischer) Herkunft, in den Besitz des Museums über (darunter ein höchst seltener oberösterreichischer Hafnerkrug aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts). Von anderwärts erworbener Keramik wären eine persische Fayencekanne mit Ablaufglasuren aus dem 13./14. Jahrhundert und ein Mezzomajolikateller (um 1500) zu notieren.

Unter den neu hinzugekommenen Metallarbeiten der Renaissance, deren Zuwachs sich hauptsächlich aus reichverzierten italienischen und deutschen Zinnschüsseln zusammensetzt, lenkt insbesondere ein winziges, mit eingeritzten Heiligenfigürchen verziertes Silberkästchen, signiert Hans Meila, das Augenmerk auf sich.

Als reizvollste Arbeit moderner, echt wienerisch-spielerischer Kunst sei das in Silber getriebene Fruchtstilleben von D. Peche, ein Ehrengeschenk der „Wiener Werkstätte" an ihren Leiter, Prof. Jos. Hoffmann, erwähnt. *P.-N.*

KASSEL

Eine prachtvolle Ergänzung haben die Sammlungen des Hessischen Landesmuseums durch die Neuordnung der mittelalterlichen Abteilung erhalten, die Geheimrat Böhlau in Zusammenarbeit mit Professor Sautter, dem die farbige Gestaltung der Räume übertragen war, geschaffen hat. In den dunkelfarbig gehaltenen und gedämpft beleuchteten Räumen kommen die nicht sehr zahlreichen, aber großenteils hervorragenden Werke mittelalterlicher Skulptur und Malerei zu starker Wirkung. Das Glanzstück der Sammlung ist die Madonna mit Kind aus Caub a. Rh., ein Meisterwerk mittelrheinischer Holzbildkunst des frühen 15. Jahrhunderts. Die alte Fassung — weiß, blau, gold im Gewand, rot am Sockel — hat sich verhältnismäßig gut erhalten. Die Figur steht an einem Pfeiler zwischen zwei Spitzbogentoren, die von einem niedrigen Vorraum zur großen, durch zwei Geschosse reichenden Halle führen. Hier finden sich das älteste Stück der Sammlung, der spätromanische Kruzifixus aus Exter, ferner ein steinernes Kopffragment vom Ende des 13. Jahrhunderts aus Fritzlar i. H. An den Wänden überrascht eine Reihe gotischer Madonnen, von denen wenigstens die schlesische (um 1370), die Salzburger (um 1420), die große Nürnberger (um 1520) und die feine Straßburger (um 1480) genannt seien. Die — leider arg beschädigte — Salzburger Maria ist das kleinere, östliche Gegenstück zur Madonna aus Caub. Im letzten Raum fesselt neben dem fragmentarischen Vesperbild vom Anfang des 15. Jahrhunderts, einer westlichen Variante des östlichen Horizontaltypus, am stärksten der kleine „mystische" Kruzifixus (um 1350). Beide Werke gehören dem Mittelrhein an, während die große, klassisch gemäßigte Maria-Johannesgruppe französische Herkunft verrät. Unter den Malereien nimmt der sog. „Hersfelder" Altar, ein unter Schongauers Einfluß stehendes Werk hessisch-thüringischen Gepräges und charakteristisches Beispiel des spätgotischen „Verismus" der 80er Jahre des 15. Jahrhunderts, die erste Stelle ein. *P.*

NEW YORK

Die Tageszeitungen aller Länder haben bereits von dem ebenso großen wie unerwarteten Vermächtnis gemeldet, das dem Metropolitan Museum zugefallen ist, als man das Testament des vor einigen Wochen verstorbenen Zeitungsgewaltigen Frank A. Munsey öffnete und fand, daß er den größten Teil seines nach Millionen zählenden Vermögens dem Metropolitan Museum vermacht hatte. Der Zustimmung wie Ablehnung war und ist kein Ende. Jeder hat eine bessere Verwendung dieser Millionen vorzuschlagen. In Europa scheint man schon die „Millionenkonkurrenz" des Metropolitan Museums zu fürch-

ten, die die wenigen noch im Privatbesitz befindlichen Kunstwerke aus alter Zeit für Amerika sichern werde. Als ob das nicht, bis zu einem gewissen Grade, sowieso geschehen würde, ja, im logischen Laufe der Entwicklung, geschehen müsse! Übrigens werden diese Millionen — man spricht von etwa 30 oder noch mehr — erst in etwa fünf Jahren flüssig werden. Zunächst hat das Museum mit einem Jahresdefizit von fast einer halben Million zu kämpfen. Aber selbst später, wenn jene Riesensumme mündelsicher angelegt ist und etwa 1½ Mill. Dollar pro Jahr eintragen sollte: Was wird nicht alles aus dieser Einnahme zu bestreiten sein! Bis dahin werden die jährlichen Verwaltungsauslagen weiter wachsen, die den Leitern stete Schwierigkeiten bereiten. Und da das Vermächtnis, vorbildlicherweise, keinerlei Verwendungsbeschränkungen vorschreibt, so wird wohl manch ein Defizit aus diesen Einnahmen gedeckt werden müssen. Dann hat das Museum sich dazu entschlossen, auf weiteste Kreise erzieherisch zu wirken und dafür recht hohe Beträge in sein Budget einzustellen. Diese Seite seiner Tätigkeit wird sicher eher erweitert als vernachlässigt werden. Dazu kommen Beihilfen für Ausgrabungen, ferner ist zu bemerken, daß das Metropolitan als das einzige Museum der Riesenstadt New York gewissermaßen alle Londoner Museen in einem umfaßt und zusehen muß, alle seine Abteilungen nach Möglichkeit zu ergänzen. Da sieht dann selbst die an sich so stattliche Jahressumme nicht mehr so arg gefährlich aus. *F.*

STOCKHOLM

Hier ist ein Chinamuseum im Entstehen, dessen Hauptbestand mehrere von dem bekannten Chinaforscher, Professor J. G. Andersson erworbenen wertvollen Sammlungen sind, die die Zeit bis etwa 1000 v. Chr. umfassen.

In diesen Tagen hat nun das schwedische Chinakomitee eine in seiner Art einzigartige Neuerwerbung getätigt, und zwar Professor Oswald Siréns berühmte Sammlung, die gegenwärtig im Cernuschimuseum in Paris ausgestellt ist. Von den 770 Nummern dieser Sammlung wurden 600 erworben. Besonders sind die Elfenbeinskulpturen aus dem 15. Jahrhundert v. Chr. mit Inschriften in altchinesisch hervorzuheben, außerdem Schmuckgegenstände von Jade, weiße Keramik, Grabziegel, Bronzen usw. Speziell aus der Bronzezeit gibt es viele Unica.

Dazu kommt eine wertvolle Gabe des Asienforschers Sven Hedin, bestehend aus seinen Funden in den Ruinenstädten Zentralasiens. Diese Funde sind teils um 1893, teils in den Jahren 1900—1901 in Loulan, in der Nähe von Lop-Nor, welches zirka 200 Jahre v. Chr. blühte, gemacht worden.

Damit kommt das neue Museum in den Besitz einer Sammlung wertvoller Gegenstände aus Mittelasien, die die Zeitspanne von 5000 Jahren umfassen. *A.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Ernst Barlach / Otto Dix / Deutsche Malerei 1850 bis 1925 bei Hugo Perls. Die unrubrizierbare und völlig reservate Erscheinung des Bildners Ernst Barlach ist erneut Erlebnis geworden durch die nahezu vierzig seiner Holzgestaltungen vereinende Gesamtschau im Salon Paul Cassirer. Einzigartig in unserer Zeit die Zurückgezogenheit, der unbeirrte Rhythmus dieses Schaffens, das aus seitab von Betrieb und Begriffekampf gelegener Werkstatt die Jahre hindurch eine langsam, ohne Richtungsänderung wachsende Reihe von Figuren hervorgehen läßt, jede einmalig und endgültig, keine Duplikat oder bloße Variante, alle im gleichen, sonst wenig gebräuchlichen Material, im selben Wurf und Schnitt, alle wie dichteste Formulierungen von typischen Zuständen und Fällen des Menschen, ein stetiger Zyklus jahrzehntehin. So führt die Folge der in den Klotz vermummten, in monumentischer Einfachheit des Konturs ein Äußerstes an Drang und Schwere bergenden Gestalten vom „Ruhenden Wanderer" (1908) über den „Einsamen" (1911) und das „Frierende Mädchen" (1917), schließlich zur „Gefesselten Hexe" (1926). Jedes Gebilde Barlachs ist Statue und gesammelter Ausdruck des Verstummens. Das Grandiose, wie diese gedrungene Blockform zur ekstatischen Gebärde sich spreitet, ohne zu reißen. Barlach, tief verwurzelt in Frühmittelalterlichem, ist nicht eigentlich die bildnerische Erfüllung der Gegenwart, doch ihre innigste, zeitentrücktpersönliche Ergänzung. —

Die Galerie Neumann-Nierendorf gibt eine groß angelegte Übersicht des malerischen Werkes von Otto Dix, die, von Proben der Vorkriegsanfänge ausgehend, vor allem die außerordentlichen Ergebnisse des letzten Jahres betont. Die Folge zeigt insgesamt das Schauspiel einer fanatisch-unaufhaltsamen Besitzergreifung, die sich weder stofflich noch stilistisch verbohrt, sondern ebenso unbeschränkt ist in der thematischen Eingebung wie entwicklungs-

reich im Ausdruck. Dix ist jetzt zu einer hellfarbigen Temperatechnik, zu Möglichkeiten der Entspannung gekommen, die keine Schwächung bedeuten. Die Tänzerin Anita Berber, phantastisch rot in rot, das geistreiche Eulenbergporträt mit der Tulpe, das sind neue und erstaunliche Tatsachen.

Die nicht zu häufigen, aber desto ergiebigeren Ausstellungen der Kunsthandlung Hugo Perls laden nicht zur Besichtigung zusammengewürfelter Lagerbestände, sondern sind stets ausgezeichnet durch sorgfältige Vorbereitung, vorzügliche Objekte und einen geschlossenen Aufbau. Das gilt zumal von der augenblicklichen, die führende Deutsche Meister der letzten 75 Jahre mit sonderwertigen Werken versammelt, nämlich Böcklin, Corinth, Feuerbach, Leibl, Liebermann, Marées, Menzel, Scholderer, Schuch, Slevogt, Sperl, Thoma, Trübner, Uhde; über achtzig Nummern insgesamt. Diese Namen sind schnell mal beisammen, — in so bedeutsamen, vielfach entscheidenden Stücken (Thomas „Wasserfälle bei Tivoli" 1880, Liebermanns „Gedächtnisfeier in Kösen" 1888, Marées' „Bildnis der Frau Koppel 1873"!) vereinen sie nur wenige bevorzugte Sammlungen.

Wolfradt.

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Neue Kunst, Fides: Feininger / H. Erfurth: Feldbauer.

Die „Neue Kunst, Fides" (Struvestr. 6) hat ihre Ausstellungstätigkeit in Räumen wieder aufgenommen, die vom Dessauer Bauhaus (Scheper) nach völlig neuen Grundsätzen umgestaltet worden sind. Ausgehend von der gleichwertigen Betonung der Fläche und der Linie im farbig neutralen Raum ist eine Variabilität versucht, deren Anpassungsfähigkeit an den besonderen Zweck bisher nur bei Gerüstkonstruktionen möglich war. Durch Aufrollung von Zwischenwänden aus Stoff und durch kombinationsfähige Wandbespannungen können die Räume von Fall zu Fall in Proportion und Farbenklang verändert werden und sich als Rahmen dem jeweiligen Oeuvre anpassen. Ein Versuch, der erstmalig hier durchgeführt wird und im Falle der Bewährung Perspektiven auch für die Neu- und Umgestaltung der Museen eröffnet.

Feiningers letzte Arbeiten erproben als erste diese Räume. Es sind bereits Gemälde von 1926 darunter und eine größere Anzahl Aquarelle. Da im „Cicerone" wiederholt von den Qualitäten dieses Bauhausmeisters die Rede war, genügt es festzustellen, daß die im Aquarell zur Lösung gebrachten Versuche einer Durchgestaltung atmosphärischer Probleme beim Ölbild in einer Weise fortgeführt sind, daß der Gegensatz von stofflich und unstofflich, von oben und unten aufgehoben erscheint. Die Formen von Wolkenerscheinungen werden als Bildgegenstand innerhalb der Ausdrucksabsichten Feiningers ebenso bestimmend, wie es beispielsweise die Gegegebenheiten einer Fabrik, einer Stadt oder der zeitgenössischen Physiognomie für andere Künstler waren. Die Formanregungen kommen ihm zum weitaus größten Teil aus der Beobachtung dieser kristallinischen, in wechselnder Spannung sich verändernden durchsichtigen Gebilde, die nach der Farbe hin die Wirkung haben, daß jeder Gegenstand immateriell, die Festigkeit des Leinwandgrunds illusorisch wird. Gewiß sieht man Schiffe, Strand, Häuser, aber es bedarf einer besonderen Willensaktion, um sie wahrzunehmen, um davon zu sprechen. Vorhanden ist ein sinnvolles Farbenspiel in rosa, grau und grünen Tönen, dem etwas diesseitig nicht ganz Feststellbares anhaftet.

Eine umfängliche und überraschende Kollektivausstellung Max Feldbauers zeigt Erfurth. Es stellt sich heraus, daß Feldbauer seine Münchener, allgemein überschätzten, Altergenossen an Vitalität und malerischer Kultur weit überragt. Eine Jahrhundertausstellung, die die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert zum Gegenstand hätte, würde vermutlich wie jene von 1906 eine Revision vieler Urteile vorzunehmen haben. Feldbauer würde zum Vorschein kommen als einziger, der in klarer Erkenntnis seiner Grenzen die ältere Tradition fortsetzte, ein Meister des Handwerks war und die volle Frische des ursprünglichen Eindrucks, die Blutwärme des Erlebens, die Triebhaftigkeit einer Malerleidenschaft in seinen Bildern zu bewahren wußte. Während die anderen an monumentalen und symbolischen Aufgaben nutzlos ihre Kräfte vergeudeten, arbeitete Feldbauer an der Bereicherung der malerischen Kultur, sich nur auf Auge und Hand verlassend, und erreichte besonders von 1916 ab, wo er München verließ, eine neue Kraft der rein farbigen Darstellung, die in einzelnen Köpfen und Halbfiguren durchaus modern ist. Man begreift in dieser Ausstellung, daß unvoreingenommene Betrachter wiederholt Feldbauer und Kokoschka, die beide gleichzeitig an der Akademie unterrichteten, in Beziehung setzen wollten; der Berührungspunkt läge in Arbeiten, in denen sich das malerische Temperament beider hemmungslos an einem beliebigen Gegenstand aus-

lebt. Eine starke Begabung und fortgesetzte Übung im Zeichnen bewahrt Feldbauer vor jeder Abirrung ins Formlose und Dekorative. Der bald Sechzigjährige dürfte bei der langsam einsetzenden Revision des Urteils über die Kunst des letzten Menschenalters vielleicht noch bei Lebzeiten eine Bestätigung seines Talents erhalten.

Will Grohmann.

FRANKFURTER AUSSTELLUNGEN

Städelsches Kunstinstitut: Hans Sebald Beham.

Die Gepflogenheit von Dr. Schilling, im Parterresaal des Städel graphische Ausstellungen zu veranstalten, setzt sein Vertreter, Rudolf Schrey, in einer Hans Sebald Beham-Schau fort. Das Leben des Meisters ist mit Frankfurt verknüpft. Seit 1531 war er hier ansässig (dasselbe Jahr, in dem er den Buchstaben „P" seiner Unterschrift „H.S.P." in „B" verwandelte). Er war Illustrator von vielen Werken des Frankfurter Buchdruckerverlegers Christian Egenolph, wurde 1540 Frankfurter Bürger und lebte seit 1547 im St. Leonhardsturm.

Der größte Teil des graphischen Werkes ist entbreitet: Volksszenen, biblische, historische und mythologische Darstellungen. Einflüsse von Dürer und Altdorfer springen in die Augen, aber ein derberer und behäbigerer Geist ist am Werke.

Kunstverein: Das Frankfurter Bildnis 1901—1925.

Diese Ausstellung ist ohne einheitliche Gesichtspunkte künstlerischer oder historischer Art. Wichtige Porträts markanter Persönlichkeiten fehlen, wie vor allem das Bildnis Fedor Mamroths von Nußbaum, während mittelmäßige Bilder in der Öffentlichkeit unbekannter Menschen (wie Kinder) aufgehängt sind.

Unter der Masse ragen als seltene Arbeiten der vorigen Generation hervor: das im höchsten Sinne geistreiche Porträt der Rose Livingston von Steinhausen, sein Selbstporträt und das romantische Gemälde seiner Kinder, das bekannte Porträt der „Frau Küchler" von Thoma, Corinths „Prof. Edinger" und Trübners „Franz Rieffel".

Liebermanns „Adickes" wirkt etwas materiell neben dem schärfer gerafften, sprühenden Bildnis des „Dr. Heilbrunn" von Nußbaum. Beckmanns souveränes und geistig gespanntes „Selbstporträt", seine vorzüglichen Lithographien von Swarzenski und Heinrich Simon, Ugi Battenbergs „Dr. Traugott", Mathilde Battenbergs „Friedrich Naumann" und das Porträt von „Frl. Dr. Winterhalter" von Ottilie Roederstein sind Darstellungen reifer Qualität.

Ziegert: Aquarelle aus vier Jahrhunderten.

Diese kleine Ausstellung beginnt zeitlich mit einem heraldischen Blatte aus dem Jahre 1578. Es folgt eine alchymistische Darstellung in kräftigen Farben, die sich „Ofen der Philosophie" nennt. Eine tonig gelöste, auf französischen Einfluß weisende Landschaft von Hendrik van der Straeten hat bildmäßigen Reiz. Von einer Reise nach Deutschland zeigt der Franz Hals-Schüler, Vincent Laurentsz van der Vinne, die minutiöse Darstellung einer Rheinlandschaft aus dem Jahre 1653. Interessant ist ein Originalaquarell zu dem bekannten Farbstich von Jacques Gautier d'Agoty „Saturn und Thilyra".

Georg Emanuel Opiz, der 1814 als Begleiter der Herzogin von Kurland nach Paris kam, bietet in Doppelblättern Gegenüberstellungen von deutschem und französischem Bürgerleben. Das „Pariser Häuslichkeit" benannte Aquarell in sanftem Grau, Gelb und Grün ist besonders geschmackvoll.

Schames: Hans Feibusch (Frankfurt), Ruth Cahn (Frankfurt), Jan Oeltjen (Oldenburg).

Feibuschs Werke haben Wille und Fähigkeit zur harmonischen Erhebung in Form und Materie. Dabei bleiben die Farben (er bevorzugt reiche und gebrochene) immer in der gleichen, zugleich stillen und sinnenfreudigen Bindung. Einflüsse von Picasso und Hofer sind immer mehr aufgelöst und von eigener Anschauung aufgesogen. Die Porträts zeigen ungewöhnliche Sicherheit und Großzügigkeit der Auffassung. Ruth Cahns Farben wirken neben den Bildern von Feibusch etwas kühl. Der Wille zur Steigerung ins Fremdartig-Dämonische wird im Selbstporträt noch sichtbarer als in den phantasievollen, kleinen Gartenbildern, die starkes, technisches Können beweisen. Eine seltsame, noch ganz unfreie Spiegelung expressionistischer Malerei gibt Oeltjen. Die Bilder treffen die Gefühlsatmosphäre von Kokoschka, Munch oder Kirchner, ohne die Kraft zur handwerklichen Lösung der Aufgabe zu haben.

Schwabacher.

ALTONA

Im Altonaer Museum findet den März hindurch eine Ausstellung Noldescher Bilder statt, welche vielleicht zum ersten Male einen Überblick über das gesamte Schaffen des Künstlers gibt. Sie geht von

Altona aus in verschiedene Städte Schleswig-Holsteins als der Heimatprovinz des Künstlers.

CHEMNITZ

Nachdem die „Kunsthütte" während der Weihnachtszeit die von der Mannheimer Städtischen Kunsthalle zusammengestellte Sammlung „Neue Sachlichkeit" beherbergt hatte, wurde jetzt eine Graphische Ausstellung eröffnet, die Daumier, Slevogt und Kubin nebeneinanderstellt. Der bekannte Berliner Sammler Erich Goeritz hat der „Kunsthütte" mehr als tausend Lithographien Daumiers, beinahe alle für den Charivari gezeichneten Blätter, geschenkt, und es bietet sich Gelegenheit, den Reichtum dieses unvergleichlichen, phänomenalen Werkes kennenzulernen. Jede Zeichnung beweist den großen Künstler, die geistig gespannte Kraft, die Universalität. In einer selten reinen Wechselwirkung besteht Kunst und Politik als Einheit, wirkt das eine durch das andere. Das Komische und Tragische hat seine Grenze, und nur dort ist es nebeneinander wirklich. Kubin hält diese Grenze mit wundervoller Bestimmtheit. Unter den neueren getuschten Zeichnungen sind Blätter, wo das Menschliche ins Übermenschliche gleitet, das Wirkliche ins Überwirkliche, Phantastische, Grauenhafte, kurzum, wo sich eben diese Wirklichkeit der Grenze aus dem zeichnerischen Ungefähr herstellt. Es bedarf hier nicht des Nachdrucks langer Erörterungen, um Kubin nochmals den Rang zuzuweisen, der von keiner Seite mehr bestritten wird. Eine schöne Genugtuung stellen Slevogts Lithographien zu Fausts zweitem Teil dar, die kürzlich publiziert worden sind. Wer bisher stets für den Zeichner Slevogt eingetreten ist, erfährt hier die glücklichste Belohnung: Dieses Werk gehört zum Besten, was Slevogt gezeichnet hat, und ist zugleich ein Höhepunkt zeitgenössischer Graphik, ein Gipfel von unvergleichlichem Ausmaß und größter Bedeutung.

M. R. M.

HAMBURG

Maria Kunde zeigt Heinrich Stegemann, dessen ernsthaftes Wollen verbunden mit einem aus strenger andauernder Schulung erwachsenen handwerklichen Können ihn in die erste Reihe der Hamburger Künstler stellt. Die fast herausfordernde Gewalt, mit der er noch vor einigen Jahren seine Bilder aufbaute, hat einer inneren Gelassenheit, die eckige Wucht einer entspannten, volleren, dabei eher noch standfesteren Körperlichkeit Platz gemacht. Wenn auch die Radierungen manches Feine bringen, hervorgehoben sei ein in zarten und doch kühnen Linien festgelegter Frauenkopf und die Miniaturradierung „Rödingsmarkt", die in knappsten gradstrichigen, messerscharfen Linienbündeln das Getriebe eines Großstadtzentrums: Hochbahn, Kontorhäuser, Menschen in prägnanter Formel zusammenfaßt, oder wenn in Rötelskizzen von Sylt, man möchte sagen die monotone Einsamkeit meerverbundenen Landes durch wenige grasbewachsene Dünenwellen in festen Rhythmus gezwungen wird — das Überraschendste der Ausstellung sind doch die in den letzten Monaten entstandenen Aquarelle. Voran steht der Porträtkopf, dessen Gerüst in klaren sicheren Kurven sich aufbaut. Es wird überdeckt und das Ganze lebendig durch die in zart verfließenden durchsichtigen Flächen aufgetragenen klaren Farben, die dünn und doch blutvoll in vielfachen Tönen und doch einfach, Farbe und Form, Leben und Geist zugleich bedeuten. Dann sind da einige Blumenstilleben. Locker hingetupfte blühende Farbigkeit. Übersetzung der Natur durch die Hand eines für bestechende Farbnachbarschaften (die schwarz rahmenden Grundschnörkel) empfindsamen Künstlers. Es scheint hier erreicht Wiedergabe von etwas Lebendig-Bewegtem unter Ausfall all der äußerlichen Zufälligkeiten. Sehr originell sind Kopien nach dem mittelalterlichen Meister Francke. Es mag einen Künstler schon reizen, dem so überaus beschwingten Strich Franckescher Konturen nachzugehen und daneben den raffinierten Reiz wundersam harmonierender Farben nachzuempfinden. Stegemann wählt z. B. die Maria der Anbetung; er löst aus der mittelalterlichen Temperakomposition eine Figur, die er aquarelliert, wobei nicht zuletzt durch den Ausschnitt und die klar-durchsichtige Farbigkeit ein Blatt von feinster Delikatesse und männlicher Kraft entstand. Im Kunstverein Wield. Seine Stärke sind lebensgroße Porträtköpfe, die die hohe Begabung dieses Bronzebildners anschaulich vor Augen führen. Meist sind es vergoldete Gesichtsmasken oder ganze Köpfe bekannter Hamburger Persönlichkeiten, deren Lebendiges sich durch eine überraschende Gestaltungsgabe dem Betrachter offenbart. Immer folgt die Auffassung in Neigung oder Hebung, Drehung oder Wendung des Hauptes, in der Hervorhebung des Wesentlichen den Besonderheiten des Modells und doch ist der Kopf als plastisches Gebilde auf eine schlechthin erschöpfende, einfachklare Formel gebracht.

Kohlhaußen.

KÖLN

Das 19. Jahrhundert wird beliebt. Ein durch viele Veranstaltungen im Rheinland gut gewecktes Interesse bewog die Dom-Galerie (E. A. Schmidt) zur Schaffung schöner Räume für wechselnde Ausstellungen. Sie eröffnet mit E. R. Weiß, dem Jubilar. Sie zeigt dadurch, daß sie vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart vorstoßen will. Die Sammlung paßt für den Rahmen vorzüglich. Man sieht, daß eine Tradition anständiger Malkultur ganz im stillen weiterlebt. „Gepflegt und geschmackvoll" sind die angenehmsten Adjektive vor diesen Bildern. Man braucht sie auch für die Absichten des neuen Unternehmens. *Alfred Salmony.*

MANNHEIM / FASTNACHT IN DER KUNST

Die derzeitige Ausstellung der Kunsthalle heißt „Fastnacht in der Kunst". Die frühesten künstlerischen Zeugen dieses alten Festes, welche die Ausstellung aufweist, sind die sog. Schembartbücher. Diese Nürnberger Fastnachtschroniken, wie man sie nennen könnte, geben Kunde von einem Fastnachtsprivileg, das der Metzgerzunft im 15. Jahrhundert verliehen worden ist. Die Hauptleute des Schembartlaufens in ihrem Kostüm sind Jahr für Jahr im Bild festgehalten. Daneben sind die Zunfttänze und die schönsten Wagen aus den Umzügen abgebildet. Etwa ein Drittel sämtlicher erhaltenen Schembartbücher ist im Original ausgelegt worden. — Im Gegensatz zu dieser zunftmäßig geregelten Veranstaltung wurde Fastnacht in Venedig als wahres Volksfest gefeiert. Die Stiche von Giacomo Franco geben Zeugnis von den derben Belustigungen. Deutlich zeigen sich hier schon im 16. Jahrhundert die Typen der Comedia dell' Arte, wie sie später Callot in den Balli di Sfesania und Watteau in seinen Bildern der italienischen Komödie wiedergegeben hat. Diese italienische Gruppe wird vervollständigt durch Photographien und Stiche nach Bildern von Guardi und Longhi, die schon neben der Volksbelustigung die gesellschaftlichen Maskenfeste zeigen. — In den Niederlanden wurde die Fastnacht ebenso wie in Italien als Volksfest gefeiert. Das bekannte Wiener Bild von Brueghel „Der Kampf des Faschings mit dem Fasten" ist einer der ersten Belege dafür in der Ausstellung. Auch der schöne Holzschnitt von Brueghel (Le Bl. V), der ein Fastnachtsspiel darstellt, ist ein wichtiges künstlerisches Denkmal des niederländischen Mummenschanzes. Aus dem 16. Jahrhundert geben einige Kalenderbilder (Februar) und aus dem 17. Jahrhundert neben Photographien nach Caspar Netscher, Cornelius Duyster usw. besonders ein Original von Sebastin Vrancx Kunde von dem Karneval in den Niederlanden. — Schon aus maximilianischer Zeit haben wir die ersten Denkmäler der höfischen Maskenfeste. Der Freydal enthält viele Darstellungen der Art und auch im Weißkunig findet sich ein Blatt mit einem Aufzug Vermummter. Im Barock steigert sich diese Art höfischer Maskenfeste zu pompösen Aufzügen und theatermäßig vorgeführten „Zwischenspielen" (Callot), an denen die Fürstlichkeiten oft selbst teilnahmen. Handschriften, Zeichnungen, Stiche und Bücher in großer Zahl geben davon Zeugnis. Besonders reizend sind die Kostümblätter von Burnacini, die im Piperverlag kürzlich in den Denkmälern des Theaters in Faksimiles wieder erschienen sind. — Nach der französischen Revolution kann man in den Städten nördlich der Alpen eigentlich kaum noch von Volksbelustigungen im alten Sinne sprechen. Hier sind es höfische und bürgerliche Maskenbälle, die oft unter Zugrundelegung eines literarischen Themas (Lalla Rough, Quentin Durvard) historische oder ethnographische Trachten im Sinne der Zeit umstilisieren. Nur noch die Umzüge am Fastnachtsdienstag haben einigermaßen volkstümliches Gepräge. Die Darstellung dieser Züge aber verliert schon von den vierziger Jahren an immer mehr jeden künstlerischen Charakter, um schließlich in den bekannten rein gegenständlich interessanten Leporelloalben aufzugehen, die in der Ausstellung keine Aufnahme gefunden haben. Nur in Italien bleibt noch bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts Fastnacht ein Volksfest. „Das römische Karneval" von Goethe und die Stiche von Pinelli geben davon Zeugnis. Bis in unsere Tage haben sich die alten Fastnachtsbräuche auf dem Lande rein erhalten. In einem besonderen Raume sind Masken und Kostüme, soweit sie künstlerisch interessant sind, vereinigt. Besonders der badische Schwarzwald (Villingen, Donaueschingen, Elzach), dann die Schweiz (Sargans, Wallis) und das Werdenfelser Land sind vertreten. Die berühmten Tiroler Perchtenmasken konnten im Original nicht herbeigeschafft werden, da die Ortsmuseen die meist zerbrechlichen alten Stücke nicht herausgeben wollten. — Eine besondere große Abteilung ist dem modernen Fasching in den Städten gewidmet. Hier hat sich auch schon eine gewisse Tradition herausgebildet, die namentlich von den Akademiestädten (Düsseldorf, München) ausgeht und in den Künstlerfesten ihren Ausdruck findet. Von der Zeit eines Schwind oder Kaulbach an bis zu Sle-

vogt und über diesen hinaus sind Proben von Gelegenheitsgraphik für solche Feste und von Saaldekorationen ausgestellt. Dazu kommen Entwürfe für Maskenkostüme. Die Kunsthalle hatte einen großen Kostümwettbewerb ausgeschrieben; etwa die 200 besten der zahlreichen eingelieferten Entwürfe sind der Ausstellung angefügt. Es ist nicht möglich, hier alle Namen der 20 Preisträger zu nennen. Besonders erwähnt seien nur Prof. Max Körner, Nürnberg, und Oskar Schlemmer, Dessau. — Die Ausstellung soll bis Anfang März geöffnet bleiben.

Strübing.

NEW YORK

Brummer veranstaltete in seinen Ausstellungsräumen die bisher größte Maillol-schau in diesem Lande. Zwar waren die meisten der großen Statuen: der „Frühling" wie der „Sommer" nur in getönten Gipsabgüssen vertreten, die herrliche, in sich selbst ruhende Größe und Stille dieser Figuren wirkten aber auch so wie eine klare Stimme, die einen aus einem schweren Traum erwachen läßt.

J. B. Neumann ist in größere Quartiere gezogen und vermag nun in geschmackvollster Art die Werke der von ihm bevorzugten Künstler vorzuführen. Letzthin waren das die kühlen, auf feinste Linienführung ausgehenden Stilleben des Amerikaners Charles Sheeler, dem beruhigte, vielleicht zu beruhigte Sachlichkeit aus seiner glänzenden Betätigung mit der photographischen Kamera gekommen; und die synthetisch-symbolischen Gemälde des Ausländers L. Lozowick, der in ihnen die Wirkung verschiedener amerikanischer Städte mehr auf seinen Geist, als auf sein Auge zu lebhafter und lehrreicher Anschauung bringt. Von allem anderen abgesehen, werden das einmal reichste „menschliche Dokumente" sein, die freilich der Anklage gegen ein mechanisierendes Zeitalter — eines, das darin noch gar seinen Stolz findet — wahrlich nicht entbehren werden. Empfinden die praktizierenden Hauptvertreter dieses Zeitalters, die den Mechanismus zu ihren Gunsten sich drehen lassen, empfinden sie diese Bilder etwa zu sehr als nackten Spiegel und wollen in ihm die Wahrheit nicht erkennen? Ist es darum, daß sie sie als outrierte Auswüchse eines kranken Malerauges oder -hirnes betrachten und ablehnen, und haben doch selber das meiste zu ihrer Schaffung beigetragen?

Bei Reinhardt fährt Mrs. Atwater fort, die interessantesten Erscheinungen unter den heutigen Künstlern auch im Auslande den hiesigen Kunstfreunden vorzuführen. Ihre letzten Gaben waren Marc Chagall und Archipenko. Der letztere warnt wohlberechtigterweise, in einer Vorbemerkung zu seinem Katalog davor, seine neuesten Darbietungen als seinen „endgültigen Stil" anzusehen; sie seien nur „sein letztes Kapitel über Schönheit und Unendlichkeit". Über einzelne Kapitel eines Werkes zu urteilen, ist nicht bloß schwer, sondern kann auch zu Ungerechtigkeit führen. So sei nur gesagt, daß in diesen neuen Formen eine auffallende Tendenz nach einer fast schwül-weichen und süßen Linie sich kundgibt, der die Disziplin des Abstrakten nicht mehr warnend und zügelnd zur Seite steht. Beginnt Amerika, auf seine Weise, auf den Künstler zu wirken? Auf die Dauer wird hier noch jeder auf Herz und Nieren geprüft!

Ein ganzes Zimmer voller Chagalls, noch dazu in unbarmherzigem „Rampenlicht", wo eines das andere drängt, gibt den Eindruck, als ob diese Phantasien eines erwachsenen Kindes in einem Märchenbuch für derlei Kinder viel besser am Platze wären. In einem solchen zur rechten Stunde blättern, da und dort verweilen, das würde zur Phantasie sprechen, würde Echo wekken. So gesehen, erkennt man die Absicht und das Ganze zeugt Verstimmung. *F.*

WIESBADEN

Der Nassauische Kunstverein zeigt soeben jene aus Mannheim kommende Ausstellung unter dem Titel: „Typen neuer Baukunst", über die in einem der nächsten Hefte aus der Feder von Dr. Giedion an dieser Stelle ein illustrierter Aufsatz erscheint. *n.*

Baukunst

AMERIKABÜCHER

Erst in den beiden letzten Jahren dringt wieder Kunde über ausländische Baukunst zu uns. Holländische, dänische und französische Architektur wurden in Sammelbänden veröffentlicht und über amerikanische Baukunst sind gar im letzten Jahr vier Bücher in deutscher Sprache erschienen. Die ausgezeichnete Arbeit des Amerikaners Mumford: „Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer" ist bereits an dieser Stelle besprochen worden. Heute seien hier nur zwei von Deutschen geschriebene Bücher kurz erwähnt.

Bedeutungsvoll und grundlegend ist das Werk Werner Hegemanns, der seine umfassende Materialkenntnis auf einem zehnjährigen Aufenthalt in den Staaten ba-

siert. Meines Wissens ist die „Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst" (Verlag Ernst Wasmuth, zweite Auflage) die erste umfassende Darstellung des amerikanischen Städtebaus und gibt weit über die städtebaulichen Fragen hinaus eine historische Entwicklung der gesamten amerikanischen Architektur. Endlich einmal nicht nur die übliche Bildfolge der Wolkenkratzer im New Yorker Hafen und die Erklärung, daß dies Amerika sei, sondern konkrete Stadtpläne, Grundrisse und Ansichten einzelner Gebäude von vielleicht fünfzig amerikanischen Städten. Denn schließlich gibt es außer New York, Chicago und Detroit auch noch andere Städte, und gerade von diesen alten Siedlungszentren spinnen sich die Fäden der Tradition.

Der Zusammenhang der Schachbrett- und Radialstraßenpläne amerikanischer Städte mit europäischen Renaissance- und Barockgründungen wird bis zur Antike zurückverfolgt und, ebenso wie hier im Städtebaulichen, so auch im rein Architektonisch-Formalen die verschiedenen Wandlungen des aus den englischen Georgianstilen entstandenen Kolonialstils nachgewiesen. Erst von dieser historischen Grundlage aus, die eben wirklich das ganze Land und nicht nur eine einzelne Stadt umfaßt, kann zu den uns bewegenden Fragen der heutigen Architektur Stellung genommen werden. Das Repräsentationsbedürfnis des Amerikaners schuf die sog. Civic-centres, ungefähr mit dem deutschen Wort „Stadtkrone" zu umschreiben — möglichst hohe, möglichst monumentale Rathäuser, möglichst zentral in der Stadt gelegen. Daß bei dem Bestreben, mittels der Formensprache des offiziellen Klassizismus die Probleme des Hochhauses zu lösen, nicht immer glückliche Bildungen zustande kamen, gibt auch Hegemann zu, aber über diese negative Kritik hinaus zeigt er, wie ich glaube für Deutschland zum ersten Male, das große Können und die immense Feinheit, mit der mehrfach diese eklektisch gewonnenen traditionellen Formen weitergebildet und frei komponiert den Funktionen des Hochhauses angepaßt worden sind.

Die sozialen, hygienischen und verkehrspolitischen Gefahren des Hochhauses, Überfüllung der Straßen usw. führen dann schließlich zu einer Disziplinierung des chaotischen Hochbauens. Mit Hilfe der Zonenbauordnung und aus rein praktischen Motiven heraus entsteht dann jene gestaffelte Bauweise der neuesten Hochhäuser, die auch zu künstlerisch sehr originellen und den bekannten, uns von allen amerikanischen Bauten am nächsten stehenden Lösungen führte.

Ebenso rein amerikanisch, aber dem flüchtigen Amerikareisenden weniger bekannt, sind die großen Universitätsanlagen, die Colleges, die Gartenvorstädte und überhaupt die typische amerikanische Gartenarchitektur. In jeder Phase der Entwicklung der amerikanischen Baukunst spiegelt sich übrigens der Einfluß der amerikanischen Weltausstellungen wieder, die gleichsam das Manöverfeld der ringenden Architekturströmungen darstellen.

Schon diese kurze stichwortartige Inhaltsangabe genügt, um nachzuweisen, daß hier einmal das Problem der amerikanischen Baukunst nicht von der malerisch-romantischen Seite her, von der Wirkung der sensationellen Wolkenkratzerblöcke und technischen Sensationen aus erörtert wird, sondern auf der Grundlage genauester Materialkenntnis zu den aktuellen Fragen Stellung genommen und unser Urteil zunächst einmal durch eine Einführung in die wirklichen Verhältnisse vorbereitet wird.

Im Gegensatz zu dieser wissenschaftlich fundierten enzyklopädischen amerikanischen Architekturgeschichte, mit der der Autor durchaus bewußt gleichzeitig aktuelle Architekturpolitik treibt, gibt E. Mendelsohn einen Bilderatlas ausgewählter Ausschnitte neuerer amerikanischer Baukunst — Eindrücke einer kurzen Amerikareise —, zwar nicht von Amerika, wie der Titel verspricht, aber doch wenigstens aus drei Städten: New York, Chicago und Detroit.

Die Gefahr derartiger subjektiver Impressionen beginnt erst da, wo sie den Anspruch auf Allgemeingeltung machen, wo sie mehr sein wollen, als halbzufällige Reiseerinnerungen. Diesem Fehler verfällt erfreulicherweise das anspruchslosere Büchlein nicht. Kurze Begleittexte — mehr Literatur als fachliche Erkenntnis — zeigen die Entwicklung, wie der Autor sie sieht, und heben mit Recht die allmähliche Steigerung der Ausdrucksmöglichkeit durch Verzicht auf die Verkleidung der großen Stahl- und Betonkonstruktionen mit historischen Formen hervor. Völlig berechtigt ist der Kampf gegen die pseudogotischen Formen des Kathedralstils, wie ihn die ersten amerikanischen Wolkenkratzer zeigen, dagegen werden die leichten klassizistischen Anlehnungen gewisser in Maßstab und Proportion durchaus künstlerisch durchgebildeter Hochhäuser mit einem unnötigen Aufwand von Enthusiasmus zu Unrecht bekämpft. Bekenntnis zur modernen Architektur bedeutet noch nicht Beckmesserei

und man muß imstande sein, eine wirklich gute Architektur, wie sie zweifellos einzelne dieser Bauten darstellen, aufnehmen und genießen zu können, auch wenn einmal gegen die Vorschriften der deutschen Kunstzeitschriften, Jahrgang 1921—1924, Säulen und ein Zahnschnittgesims verwandt sein sollte. Am originellsten sind die Nachtaufnahmen des Broadway und anderer Straßen mit ihren Lichtreklamen, die uns eine Vorstellung des dortigen Lebens vermitteln. Im Positiven hält Mendelsohn ebenso wie wir (vgl. den Aufsatz in Nr. 4) die in den letzten Jahren rein struktiv gestalteten und gestaffelten Hochhäuser New Yorks für die vollkommensten Lösungen und den Beginn einer neuen Entwicklung. *Paul Zucker.*

BRUNO TAUTS WOHNUNGSIDEAL [1]

Der langjährige Magdeburger Stadtbaumeister Bruno Taut gehört zu unseren interessantesten und temperamentvollsten Architekten. Auch wenn er als Theoretiker und Pädagog auftritt, hat er ein Anrecht darauf, gehört zu werden. Ob man ihm aber auch immer zu folgen vermag?

In dieser Zeitschrift hat Taut, als sein neustes Buch „Die neue Wohnung" — „Die Frau als Schöpferin" (bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig) erschien, das Wort ergriffen und in einer Selbstanzeige seinen kurzen Inhalt bekanntgegeben. Die Lektüre des nicht sehr umfangreichen und auf alle Fälle lesenswerten Buches bestätigt und vertieft die Eindrücke, die man schon aus diesem Aufsatz gewinnen konnte. Taut ist kein Kompromißler; er geht schnurstracks auf sein Ziel los, das eine gründliche Säuberung unserer gegenwärtigen Wohnungen bedeutet. Mit radikalem Besen wird alles hinausgefegt, was über das schlicht Konstruktive und vernunftgemäß Praktische irgendwie hinausgeht; kahle Wände, nur die notwendigsten, ganz einfach gebauten Möbel, auch Textilien ohne irgendeine Musterung, — mehr ist nicht gestattet, höchstens die Verwendung von — selbst starken — Farben. Der falsch verstandenen „Gemütlichkeit" und „Gefühlsduselei" wird der schärfste Krieg angekündigt. Alles, was nicht unbedingt notwendig ist, soll hinausgeworfen werden; selbst gute Kunst hat zu verschwinden oder wenigstens unsichtbar gemacht zu werden, hauptsächlich aber alle Erzeugnisse des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie, deren bloße Namen ihn auf das heftigste aufregen. Die Wohnung darf kein Speicher, keine Trödlerbude, kein Museum sein. „Der gute Raum ist leer." Und um die Gefühlshemmungen zu überwinden, sucht Taut als guter Diplomat die Bundesgenosssenschaft der Frau für das „Schachtelprinzip" der Wohnung zu gewinnen, da er von der ganz richtigen Voraussetzung ausgeht, daß unsere Frauen in diesen Dingen das entscheidende Wort haben.

Aber wird Taut auch sein Ziel erreichen? Ich glaube kaum. Wenn er die Hälfte von dem, was er will, durchsetzen könnte, wäre es ein Segen; wenn er unsere Frauen aber ganz in seine Gefolgschaft bekommen könnte, wäre es ein Fluch.

Unsere, tatsächlich mit unendlich viel überflüssigem Kleinkram zu sehr belasteten Wohnungen vertrügen sehr wohl ein ziemlich weitgehendes Ausmisten. Nach dem Gesetz der Beharrlichkeit ist überall viel zuviel stehengeblieben, was wirklich nur störend empfunden werden muß, und zwar nicht nur vom nüchternen Standpunkt der praktischen Hausfrau, der unnütze Abstaubarbeit erspart werden soll, sondern vorwiegend auch deshalb, weil wir nachgerade in manchen Wohnungen kaum noch einen ruhigen Winkel antreffen, der der Entspannung und Erholung dienen könnte. Aber das große Reinemachen kann auch übertrieben werden, und Taut übertreibt entschieden. Wenn er selbst gute Werke der Malerei und Plastik vollständig beseitigt wissen will, so könnten ja unsere Museen darüber sehr erfreut sein, weil dadurch so viele gute Objekte frei würden, daß deren Marktpreise beträchtlich fallen, somit die Erwerbungsmöglichkeit ungeahnt steigen müßte. Trotzdem kann man diese Ratschläge nur unter der Voraussetzung hinnehmen, daß es sich nur um ein zeitweiliges Entfernen von Kunstwerken handelt, die nach japanischem Prinzip bei besonderen Anlässen immer wieder hervorgeholt werden und so unleugbar eine starke Kraft auf alle ausüben müßten, die im täglichen Verkehr mit ihnen abgestumpft worden sind. Die erfahrene, kunstverständige Frau weiß aber schon längst, daß es auch genügt, von Zeit zu Zeit eine Umstellung in der Wohnung vorzunehmen, um das Wertvollste immer wieder mit neuer Anziehungskraft auszustatten und die Genußfreude zu erhöhen.

Aber selbst die modernen kunstfreundlichen Damen werden den Vorschlägen Tauts kaum restlos zustimmen. Sie wissen aus der Kunstgeschichte, daß es nicht nur kahle Wände wie im Palazzo Davanzati in

[1] Leider ist es uns aus Gründen der Raumnot erst jetzt möglich, diese seit langem zurückstehende Anzeige zu bringen, nachdem Tauts „Neue Wohnung" bereits in vierter Auflage (17.—21. Tausend) vorliegt. Das beweist am besten die ungeminderte Aktualität des behandelten Themas. Die Schriftleitung.

Florenz gibt, sondern zu allen Zeiten auch recht reich geschmückte Interieurs vorhanden waren, ja daß gerade die kahlsten Wände durch das Behängen mit großen, bunten, gewirkten Tapisserien erst wohnlich gemacht wurden, wie man auch jederzeit gerne den nüchternen Fußboden mit Teppichen belegte, die nicht lediglich der Schalldämpfung, sondern vor allem unserem Verlangen nach Farbenfreude Rechnung trugen. Gerade die Frau nimmt gerne auch eine „Belastung der Hausarbeit" in Kauf, wenn sie weitgehende Nüchternheit vermeiden kann. Und etwas von sentimentaler Rührsamkeit und Romantik steckt schließlich in jedem Weibe, selbst in der mondänen Dame, wenn sie sich auch über die süßliche Trompeter von Säckingen-Stimmung lustig macht. Gerade die einseitige Überschätzung des schlicht Konstruktiven ist etwas für die weibliche Psyche wenig Verlockendes. Es ist daher fraglich, ob Bruno Taut mit seiner Werbeschrift gerade bei unseren Damen großen Anhang finden wird.

Der Kampf zwischen dem Konstruktiven und dem Dekorativen ist uralt. Jedesmal, wenn die Schmuckelemente nicht allzuviel neue künstlerische Phantasie verrieten, gelang es dem konstruktiven Gegenpol eine Zeitlang Oberwasser zu bekommen. Und trotzdem hat die Nüchternheit, wie uns ein Blick in die Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker bestätigt, niemals den endgültigen Sieg errungen. Auch in unserer Zeit ist das starke Hervorkehren des rein tektonischen Moments hauptsächlich dadurch zu erklären, daß die spielerische Phantasie wenig hoffnungsvolle, selbständige Schmuckelemente hervorgebracht hat, die jenen der historischen Stile ebenbürtig wären. Es wird somit wohl noch eine Zeitlang dauern, ehe der zur Blüte des neuen Kunststiles erforderliche Ausgleich zwischen den beiden Polen hergestellt ist. Bis dahin mag es immerhin von Nutzen sein, wenigstens unbrauchbare Elemente zu beseitigen, um Raum für Hoffnungsvolles zu gewinnen. Und für die Übergangszeit ist Bruno Tauts neuestes Evangelium, wenn man sich ihm auch nicht mit Haut und Haaren verschreibt, immerhin eine anregende Lektüre, selbst wenn es nur aus dem Grunde wäre, um eine Diskussion über alle diese Fragen herbeizuführen und damit sich überhaupt mit der Kunst zu beschäftigen. *Pazaurek.*

Von Künstlern und Gelehrten

Der bekannte Tiermaler Wilhelm Kuhnert ist kürzlich, 61 Jahre alt, an einer Lungenentzündung gestorben. Ein Spezialist von starken zeichnerischen Qualitäten ist damit der deutschen Kunst verlorengegangen, der zugleich ein ausgezeichneter Schriftsteller war, wie das im Verlag von Klinkhardt & Biermann erschienene Werk: „Im Lande meiner Modelle" beweist, das der afrikanischen Tierwelt in den Erlebnissen des Malers ein prachtvolles Denkmal setzt. Zahlreiche graphische Blätter erschienen im Laufe der Jahre bei Amsler & Ruthardt in Berlin, und ein neues Tierbuch kam erst kurz vor Weihnachten unter dem Titel „Meine Tiere" im Verlag von Reimar Hobbing, Berlin, heraus. Dasselbe enthält sämtliche Radierungen des Künstlers und außerdem ein Geleitwort von Professor Heck. Die Einführung in das Werk selbst schrieb Fritz Meyer, Schönbrunn. Angesichts des viel zu frühen Todes von Wilhelm Kuhnert erscheint ein Hinweis auf dieses letzte Werk an dieser Stelle wohl begründet.

An die Breslauer Akademie wurde als Zeichenlehrer ein Mann berufen, der sich von seinen Kollegen wesentlich unterscheiden dürfte. Seine Zeichnungen tragen einen sehr ausgeprägten Charakter, der den Betrachter sofort aufmerken läßt: „Etwas Besonderes!" Sie verraten eine einsam auf sich selbst gestellte Entwicklung. In der Tat verhält es sich so: Paul Holz war Volksschullehrer auf dem Lande in Pommern und zeichnete dort Bauern, Kühe, Schweine. Schon damals steckt tierhafte Wildheit, klobige Kraft in ihm. Gesteigert wurden sie, als er den Weltkrieg erlebte und Dostojewski, der ihn bis heute nicht losließ. Immer wieder stießen uns des Dichters Gestalten an, und man meint, sie könnten nicht stärker geschaut und geboren werden. 1925 wurde Holz Zeichenlehrer in Breslau. Riezler hatte schon 1914, Cassirer 1919 seine Begabung gewürdigt, der eine durch Ankauf einer Reihe von Blättern für das Stettiner Museum, der andere durch eine Kollektivausstellung seiner Kunst. So blieb er nicht ganz unbekannt. Aber infolge seines Eigenbrötlertums hat er nicht den Namen, der ihm gebührt. Er wird noch oft zu nennen sein. *Hanna Gr.*

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Martin Breslauer versteigert am 13. März die ebenso kostbare wie vielseitige Bibliothek des bekannten Büchersammlers Professor Knoblauch. Dieselbe enthält vorbildliche Drucke aus der Blütezeit des wiedererwachten Buchgewerbes, d. h. der führenden Privatpressen von 1890—1910 und eine hervorragende Sammlung deutsch- und fremdsprachiger Erstausgaben. Der Katalog ist erschienen. *n.*

HAMBURG

Bei L. Friederichsen & Co. kommt in den ersten Märztagen die Bibliothek des bekannten Sammlers Max Leon Flemming zur Versteigerung, die reich an Luxusdrucken deutscher Privatpressen ist und in einer zweiten Abteilung eine Reihe der wichtigsten illustrierten Bücher bringt von ebenfalls modernem Charakter, wie beispielsweise Kokoschkas „Hiob". Ein drittes Gebiet umfaßt das Werk der zeitgenössischen Dichter und Schriftsteller in Erstausgaben, beginnend mit den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts. *n.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

EINE AUSSTELLUNG VON FÄLSCHUNGEN

In der Ausstellung von „Fälschungen des 19. Jahrhunderts" in der „Österreichischen Galerie", die sich, der Eigenart der meisten Wiener Sammler entsprechend, in der Hauptsache aus Fälschungen nach Wiener Künstlern zusammensetzt (daneben aber auch manche Fälschungen nach großen Meistern des Auslandes, wie Daumier, Millet, Cézanne, van Gogh, Rodin, Menzel, Munkácsy, Hodler, Liebermann u. a. m. enthält), werden in anschaulicher Weise alle erdenklichen Fälschungsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Malerei und der graphischen Künste vorgeführt; wobei in vielen Fällen zur Verdeutlichung des Unterschiedes zwischen Original und Nachahmung Urbild, photomechanische Nachbildung und Fälschung nebeneinander gezeigt werden. Überaus zahlreich sind die Bilder, die, ursprünglich gar nicht als Fälschung gedacht, mit der Signatur marktgängiger Künstler versehen wurden, mit denen sie oft nur ihren Vorwurf gemein haben, die aber, wenn sich formale Berührungspunkte mit dem Oeuvre des betreffenden Meisters ergeben, wie bei den Waldmüller zugewiesenen Baumstudien seiner Schüler oder bei dem gleichfalls für den Alt-Wiener Meister ausgegebenen frühen Thoma, dem die Materie nicht völlig beherrschenden Kunstliebhaber leicht gefährlich werden können. Zu den primitivsten Arten des Betruges gehört auch die Übermalung von photomechanischen Nachbildungen, während die getreue Kopie des Originales oder — wie dies namentlich seit Erscheinen der Monumentalwerke über Kunst und Künstler (so auch bei den häufigen Rud.-Alt-Fälschungen) beliebt geworden ist — der Reproduktion, schon ein größeres handwerkliches Können voraussetzt. Interessanter, weil immerhin persönlicher und zuweilen selbst den erfahreneren Sammler irreführend, sind die abgewandelten Entnahmen aus den Werken des gefälschten Künstlers und die Kompilationen der Entlehnungen zu einem neuen Bild. Am meisten aber fesseln uns jene Stücke, wo der Fälscher, wie bei dem Schiele sehr fein nachgefühlten „Paar in Umarmung", im Geiste seines Vorbildes ein völlig neues Werk geschaffen hat. Fälschungen von ähnlicher Qualität wie diese (die zeitlich ebensowenig wie ein Großteil der Miniaturenfälschungen in die Ausstellung hineingehört) sind allerdings nur wenige vorhanden. *Poglayen-Neuwall.*

REPRODUKTIONSRECHTE

Die Galerie Flechtheim hat sich vertraglich die Vertretung der „Société du Droit d'Auteur aux Artistes" in Paris gesichert, die sie mit der Wahrnehmung ihrer Interessen in Deutschland, Österreich und Ungarn betraut hat. Man kann diese Tatsache einer allgemeinen Regelung im ganzen nur begrüßen. Wer also Werke der untenstehend verzeichneten Künstler reproduzieren will, wird freundlichst gebeten, sich mit der Galerie Flechtheim, Berlin, ins Benehmen zu setzen. Die von dieser mitgeteilte Liste nennt folgende Namen:

Braque, Georges
Carrière, Eugène †
Cézanne, Paul †
Chagall, Marc
Cross, Henri †
Degas, Edgar †
Delaunay, Robert
Derain, André
Dufy, Raoul
Friesz, Othon
Gauguin, Paul †
Henri-Matisse
Hodler, Ferdinand †
Kisling, Moise
Laurencin, Marie
Lautrec, Henri de Toulouse†
Léger, Fernand
Maillol, Aristide
Masereel, Frans
Modigliani, Amedée †
Pascin, Jules
Picasso, Pablo
Pissarro, Camille †
Renoir, Auguste †
Rodin, Auguste †
Rousseau, Henri †
Signac, Paul
Sisley, Alfred †
Utrillo, Maurice
Vlaminck, Maurice de

Henri Rousseau / Zum Selbstbildnis von 1890

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln*

Von M. R. MÖBIUS

Zu den wenigen Ursprünglichen, deren Werk noch immer das Publikum zur Selbstbewahrung und zum Mißtrauen herausfordert, gehört Henri Rousseau, der Douanier, der 1910 gestorben, aber erst viel später der Ausgangspunkt einer breiten, heute ungemein verbindlichen Bewegung geworden ist. Spricht man seinen Namen aus, so stiftet dieser ganz von selbst ein heilsames Vertrauen zu der Unerschöpflichkeit der kunstschaffenden Mächte in einer unmöglichen Zeit und erfüllt mit der Zuversicht, daß trotz allem Kunst morgen und übermorgen noch hervorgebracht werden wird. Vor seinem Werk wäre der geschichtliche Nachweis der Entwicklungstatsachen ein Akt der Sinnlosigkeit; das Besondere aller seiner Bilder ist die unvermittelte Gültigkeit ihres Daseins, die Unabhängigkeit von der Epoche. Jederzeit könnte sich der Auftritt eines solchen Malers wiederholen, denn das Wichtigste an ihm ist die Voraussetzungslosigkeit seiner Existenz. Er bedarf nicht des geistes- und entwicklungsgeschichtlichen Rahmens, jener wie Uhrzeiger bewegten Komponenten, woraus bei anderen die Leistung resultiert, er bleibt unversehrt von den Katastrophen und Sensationen des Tages und nährt sich von der Unveränderlichkeit der gottgewollten Dinge der Natur. Deswegen bleibt seine Gegenwärtigkeit immerfort bestehen, so wie heute wird er auch morgen von derselben brennenden Wichtigkeit sein und niemals vergessen werden. Wenn seine äußere Geltung einmal dem Schicksal verfallen sollte, dem seinesgleichen zeitweilig auch unterlegen ist, wenn in irgendeiner Zukunft eine widrige Bewegung sie verdrängen wird wie einst den Ruhm Giottos, so birgt der unbeirrbare Geist der durch sein Werk geschaffenen Gemeinschaft das Bild seiner Gestalt in stillen Tiefen und wahrt es, bis die Zeit wieder gekommen ist. Denn dieser Maler ist mit seinen wenigen Werken in die Reihe derjenigen getreten, deren geistiger Kontur eine zeitlose Grundrichtung der menschlichen Seele umreißt: einfältige Liebe zum Wunder des Daseins. Mit den einfachsten Mitteln hat er sich, getragen von dem ausdauernden Gefühl der Liebe, das heilig Ruhende der Welt erzwungen und ein Beispiel ohnegleichen aufgerichtet.

Nichtsnutzig wäre hier die Geste des Stolzes, womit man die Sphäre eines Künstlers betritt, um dessen Werte und Wichtigkeiten abzuschätzen, nichts vermöchte die Bereitschaft zu allem Neuen und Erregenden; alles hängt davon ab, ob ein Gefühl der Freundschaft aufkommt und die Annäherung bestimmt. Wer mit konventionellen Ansprüchen ein gesichertes Verhältnis zu dieser Malerei gewinnen will, der wird sich mit der Überzeugung eines fatalen Dilettantismus hinwegbegeben müssen, denn in nichts anderem beruht die Wirkung der Konvention, als in der peinlichen Empfindung einer persönlichen Bedrohung durch die Aufforderung, alles Geleistete einmal zu vergessen und sich selbst gegen das Neue ins Sichere und Rechte zu setzen. Die Gesellschaft, wie sie sich jederzeit als Feind jeder Ursprünglichkeit bewährt, hat seinerzeit durch ihre Funktionäre den Bildern von Rousseau jenen Platz in den Ausstellungen angewiesen, wo die Hausverwalter, Postbeamten und Coiffeure ihre beiläufigen Arbeiten zu zeigen pflegten[1]). Auch die Kritiker

* Die Wiedergabe der Abbildungen von Henri Rousseau erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Societé du Droit d'Auteur aux Artistes, Paris (Vertretung: Galerie Flechtheim).

machten in Übereinstimmung mit der Gesellschaft vor Rousseaus Gemälden den konventionellen Begriff der Qualität durch ihre öffentlichen Berichte zu einer unheilvollen Realität und entschieden über den Maler als einen amüsanten Dilettanten, sodaß keiner der Ausstellungsbesucher über die Verführung zum Lachen eine Hinderung erfuhr. Es ist nicht anzunehmen, daß die Gesellschaft in dem desolaten Zustand der letzten fünfzig Jahre sich jemals der Tendenzen genau bewußt gewesen sei, die im Gegensatz zu der von ihr geförderten, allenthalben heruntergekommenen und verspielten Kunst die Malerei eines Rousseau beherrschen. Auch heute noch wahrt die Gesellschaft mit der ihr eigentümlichen Hartnäckigkeit den antiquierten Maßstab für „gut" und „schlecht", den nur die Erfahrenen und Vorsichtigen gelegentlich mit „interessant" und „uninteressant" modifizieren. Was der außerordentliche Vorzug eines Bildes von Rousseau ist, die seltsame, magische Durchdringung von Vorstellung und Darstellung, das wird sich unter der Menge kaum als höchste Geltung durchsetzen. Es ist nicht vonnöten, daß sich diese Geltung unter denen durchsetzt, die unter dem Vorwand eines leidenschaftlichen Interesses für die Kunst aus ihrer geistigen Inferiorität die alberne Abstraktion eines „gesunden Maßstabes" entwickeln, die Kunst vermag ohne diese Anmaßungen zu leben und erzeugt immerfort aus sich heraus die einzig dauerhaften und entscheidenden Beziehungen zu ihren wahrhaften Freunden. Wenn die Stunde kommt, wo vor dem besorgten Blick die Aussichtslosigkeit jeder großen künstlerischen Bemühung verzweifelt klar erscheint, rettet das Andenken an Henri Rousseau mit unverbrüchlicher Treue den Augenblick, denn er bewahrte sich, im Rücken das ungeheuere Gewühl der verkommenen, aber arrivierten Künstler, die einige und stille Kraft, er stiftete durch nichts als seine ehrfürchtige Liebe allenthalben Freundschaft, vereinte die sich Entfremdeten im gemeinsamen Gefühl der Bewunderung und Verehrung. Nichts vermag diese Einigkeit zu stören und die Hoffnung zu unterdrücken, daß auf diese Weise aller Feindlichkeit der Zeit zum Trotz das Gefühl der Gemeinsamkeit unaufhaltsam einen Zuwachs erfährt und eines Tages als bestimmend aufzutreten vermag.

Es ist schon gesagt worden, wieviel auf jenen Glücksfall ankommt, daß ein Künstler die Gewißheit einer Umwelt habe, die Beständigkeit vertrauter Dinge, wovon die Phantasie sich nährt. Rousseau begab sich niemals aus der ihm angewiesenen Umwelt eines Pariser Vorortes, er blieb in ihr, als er sich an der Expedition nach Mexiko als Regimentsmusiker, am Festungskrieg gegen Deutschland im Jahre 1870 als Sergeant beteiligte, es gab nichts, was ihn hätte veranlassen können, die Welt anders als ein Panorama rings um sein Zimmer in der Rue Perrelle des Quartier Plaisance zu denken, als eine geordnete, übersichtliche Landschaft, die alles bedeutete. Jeder Gegenstand bezog sich in seinen Augen auf den Mittelpunkt seiner Existenz, er wurde nur durch diese Beziehung gleichermaßen existent und Teil der Welt. Der Anblick tropischer Wälder hob ihn nicht aus sich heraus in ein Reich des Übergroßen, wo er kaum noch hineinreichte, er sah sie ruhig an und als er zurücktrat, war alles noch da, blieb bei ihm für alle Zeit und bedeutete ein Stück von jener Welt, die in der Rue Perrelle bis zuletzt um ihn herumstand. Diese Welt erschien ihm unfertig und ungenau, er meinte, er müsse sie in Ordnung bringen, müsse alles Ungetane auf sich nehmen und pflegen, bis es fertig war. Wenn Güte in seinen ersten Regungen gegenüber den Dingen der Welt gewesen ist, verdankte er es der Erinnerung an die immer bereite Freudigkeit jedes unscheinbaren Spielzeugs, alles das zu sein, was er erwartete. Als er längst erwachsen war, fühlte er noch vor jedem Baum und Strauch,

vor jedem Gras und jeder Blume die Erwartung der Liebe, kein Tag seines Lebens verging, wo er nicht dieser Erwartung irgendwie entsprach, indem er sich andächtig mit der Natur verband. Man ist geneigt, an Rousseau zu denken wie an einen Heiligen aus den Legenden, der in einfältiger Demut an dem Erblühen und Vergehen einer Blume alles Menschliche und Göttliche erfahren hat. Mit einer hingebenden Selbstverständlichkeit traten die Dinge in sein Leben und wurden Teil seiner Existenz. Er wußte sie gut, besser als die andern Maler, die flüchtig auf sie hinsahen. Die Dinge verwandelten sich in ihm, wurden fertig und wie neu; sie stellten sich vor ihn hin und er sah: sie waren zu erkennen, waren ähnlich, mehr als das, sie zeigten das Unbegreifliche in alledem, den Kern, das Wesen. Im Jahre 1884, als ein Vierzigjähriger, soll Rousseau mit der Malerei begonnen haben. Er verließ den Posten beim Pariser Stadtzoll, eröffnete einen kleinen Schreibwarenladen, dessen Geschäfte seine Frau versah, und malte ohne Anweisungen Bild um Bild. Daß es eine Vertretung ästhetischer Meinungen gab, die den Nachweis der Schönheit jederzeit antreten zu können vorgab, beirrte ihn nicht. Er malte, als gäbe es keine Galerien, keine Vorbilder und keine Meinungen. Um ihn herum stand die Welt als ein Beieinander vertrauter Dinge, es ergab sich ganz von selbst, daß er seiner Eingebung, seinem Gefühl und seiner Erfahrung folgte und wie ein einfacher Handwerker ein Bild von ihr machte. Ein Maler, der nicht so sehr an das Malen dachte als an die Darbietung unsäglich gefühlter Dinge, der nicht die Schönheit wollte, sondern die glücklichen Umstände, worunter alles wie von selber schön wurde.

Man wird den Fall schwerlich ganz genau beschreiben können, da es immer nur zum Teil gelingt, mit dem allzu entwöhnten Gefühl in solche Einfalt einzudringen. Wer vermag sich noch in jene Tage zurückzuversetzen, wo der Garten hinter dem Hause die weite Welt bedeutete und mit allem vertraut machte, worauf es später ankam? Der Maler Rousseau hat diesen Garten niemals ganz verlassen, er blieb in ihm, und was er sonst gesehen hatte, fügte er zu seiner Weite wie ein Stück desselben Klimas. Er unterschied sich darin kaum von einem Kleinbürger, der Ansichtspostkarten aus bekannten Gegenden in ein Album sammelt und dieses Album für die Welt nimmt. Aber er blieb nicht bei den zahllosen Erinnerungen, er faßte sie zusammen zu einer runden Vorstellung, indem er eine vollkommen geschlossene, an keiner Stelle willkürliche oder zufällige Ansicht herstellte und diese Ansicht in der Bildfläche reproduzierte. Er wußte: Die tastbare Oberfläche enthielt nur Weniges, was in das Innere der Dinge hineinging, alles andere war an sich schön oder häßlich, jedenfalls beziehungslos. Aus dem Wenigen rundete sich in der Vorstellung das Ganze, das Bedeutende, eben jenes Wesentliche, was ihn anging und zur Darstellung im Bilde taugte. Fragt man nach den Einzelheiten dieses Vorgangs der Verwandlung, so zeigt sich, daß man davon ebensowenig wissen wird wie der Maler selbst. Er kam nicht durch Nachdenken zu seinen Bildern, durch gedankliche Rechtfertigung seines Tuns, sondern einfach durch den Vorsatz, seine Vorstellungen sichtbar zu machen. Vielleicht, daß alles darauf ankommt, sich unabhängig von Ideen ein gediegenes Handwerk zu schaffen, damit das zu seiner Existenz kommt, was bisher nur in der Phantasie sein unbestimmtes, aber tiefgefühltes Leben hatte. Die Malerei Rousseaus ist so entstanden, und wer ihm in allen Dingen gleichen könnte, der dürfte es einmal wagen, seine Hand auf solche Weise zu erproben, denn das Wunder vollzieht sich immer wieder dort, wo die Liebe ist und nichts anderes. Das Geheimnis seiner Kunst ist die immer erneute, unerschöpfliche, einfältige Liebe, der kein Ding der Umwelt zu widerstehen vermag. Alles gibt

nach und überantwortet sich vertrauensvoll seiner Hand, die alles gut macht, weil sie demütig ist und selbstlos dient.

Diese heilsame Hand hat von Anfang an gearbeitet, als gäbe es keine andre Art, mit den Dingen umzugehen. Rousseau hat keine Entwicklung durchgemacht, die an den Bildern abzulesen wäre; alles, was sich feststellen läßt, ist eine zunehmende Reife, eine anwachsende Verklärung. Die Ausdrucksmittel waren vom ersten bis zum letzten Bild dieselben. Man weiß noch nichts von seinem ersten Bild, es ist noch nicht gefunden, aber sicher enthält es alles das, was das dritte, vierte oder fünfte auch enthält. Bevor Rousseau den Zolldienst verließ, hatte er gelegentlich schon dieses und jenes Bild gemalt. Die folgenden Landschaften und Bildnisse zeigen ihn bereits als vollkommenen Beherrscher seines Handwerks. Da er keine Geschicklichkeit der Hand brauchte, wie sie aus langer Übung hervorzugehen pflegt, gelang ihm gleich die völlig adäquate Darstellung. Man kann sich nichts Ungeschickteres denken als die Art, wie er Figuren in der Bildfläche plazierte, ein Gesicht oder eine Hand darin unterbrachte. Es wäre in dieser Hinsicht allerdings ein Irrtum, ihn einen Primitiven zu nennen, denn die Wirkung der Bildgegebenheit ist keineswegs durchsichtig, einfach oder kontrollierbar. Im Gegenteil, man kann zwar ohne weiteres den zeichnerischen Aufbau und den farbigen Zusammenhang darlegen, aber immer wird ein Rest bleiben, der alle erklärenden Worte übersteigt. Es bleibt das undurchdringliche Geheimnis, und gerade dieses ist das Wirksamste. Rousseau hatte nicht nötig, durch Geschicklichkeit seiner Malerei zur Endgültigkeit zu verhelfen, er empfand die Unbeholfenheit auch nicht als Mangel, denn er verglich sich nicht mit anderen, er war überzeugt, nur so war alles richtig und fertig. Schwerlich wird man begreifen, wie es möglich gewesen ist, daß diesen Maler in einem Vorort von Paris nichts verwirrt, daß kein Vergleich seine Überzeugung erschüttert hat, er male die besten Bilder. Rousseau kannte manchen Maler seiner Zeit sehr gut, unter anderen Picasso, der ihn verehrte. Man veranstaltete in dessen Bretterbude am Ravignanplatz 1908 ein Bankett, um Rousseau zu ehren. Er kam, die Geige unter dem Arm. Die Malerin Laurencin war da, Vaillant, Braque, Agéro u. a.[2]. Er kannte sie, er wußte, was sie malten. Aber nichts von ihren Theorien und Problemen vermochte etwas über seine ruhige Gewißheit, daß seine Bilder gut und richtig waren. Mochte jeder malen, wie er wollte; Kunst konnte da und dort sein und überall entstehen; was er machte, hatte seine Richtigkeit. Obgleich er Aufträge erhielt, malte er doch wie für sich. Nie faßte er seine Arbeit als einen Protest gegen die der andern auf; für ihn lag keine Fatalität in dem Zwang, so und nicht anders zu malen, denn er entsprach vollkommen sich und den Wirkungen der Umwelt. Er stand in der Mitte der Welt, die erst durch ihn in dieser Weise existent geworden war, und die ihm allein gehörte. Es war nicht vonnöten, daß die andern darin mit ihm übereinstimmten, obgleich es ihn beglückte, wenn sich jemand fand, der sein Gefühl und seine Meinung teilte. Immerhin, es war eine Teilung, er verzichtete auf einen Teil, der bisher ihm gehörte, aber das beunruhigte ihn nicht, sein Gefühl hätte noch für mehr gereicht.

In der merkwürdigsten Weise malte Rousseau die Landschaft. Keine einzige wirkt völlig frei erfunden, auch dann nicht, wenn die Anhaltspunkte für bestimmte Gegenden und Örtlichkeiten fehlen. Man sieht Einzelheiten, die an Gesehenes erinnern, aber alles andere bezieht sich nicht auf derartig bestimmte Motive. Eiffelturm, Trocadéro und Louvre erscheinen zwar mit den charakteristischen Merkmalen ihrer Architektur, sind aber gleichwie Brücke, Quai und Park Bestandteile einer eingebildeten Welt. Als wüßte die

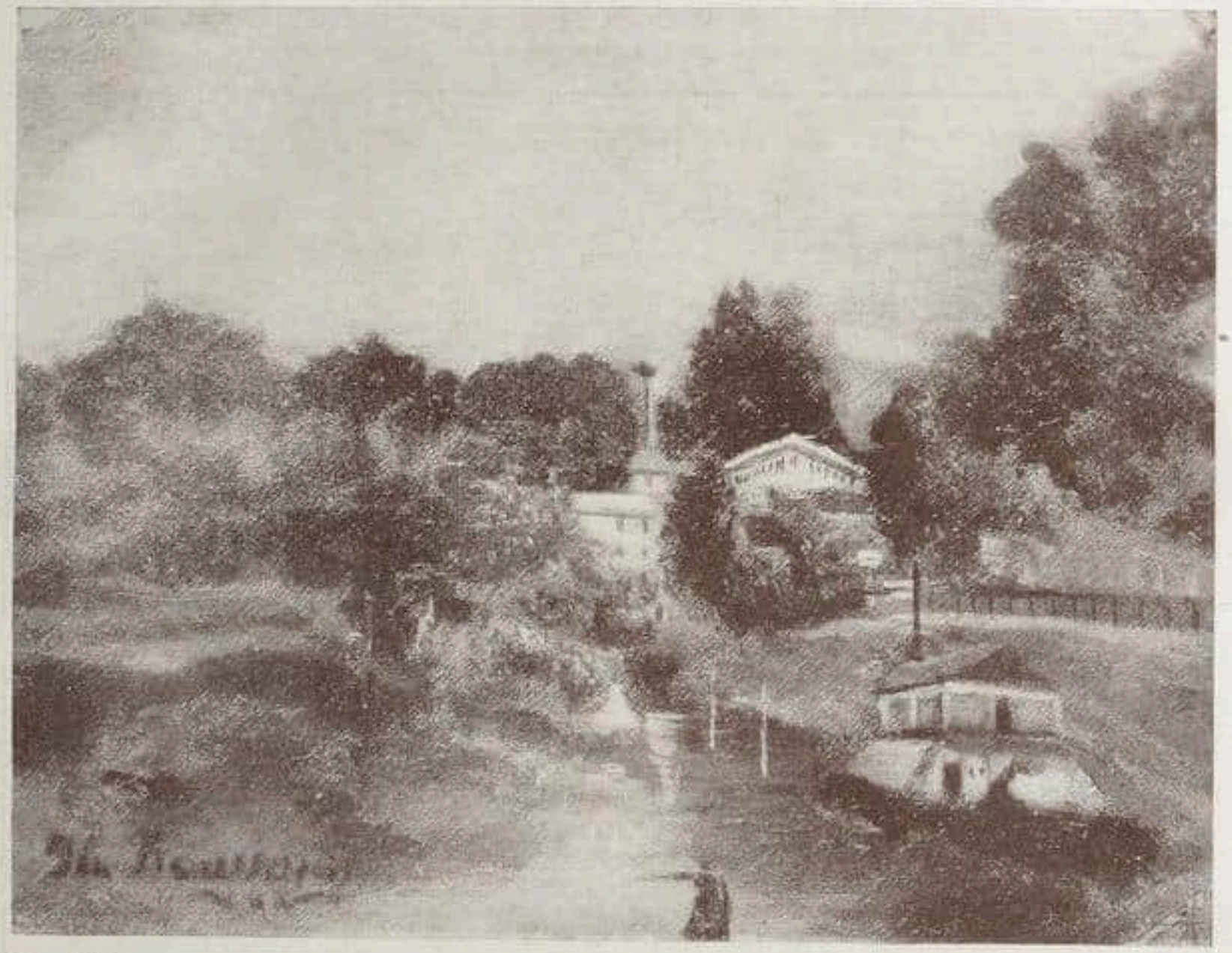
Natur um die Eingebung dieses Malers, ordnet sie sich ihr entsprechend an. Auf einmal gleicht sie einem großen, gepflegten Garten mit üppiger Vegetation, sauberen Kieswegen und hellen Häusern; unter dem flachen Bogen einer Brücke stehen auf dem Wasser wie aus weißem Tüll kleine, steife Wogen, vom Turm stemmt sich wagrecht eine Fahne in den rosig bewölkten Himmel und vorn im finsteren Busch sitzt ein papageiengrüner Vogel. Das ist ein maßvolles Paradies. Kein Teil davon ist übertrieben durch Sentimentalität; jedem genügt es, im Gefühl der eigenen Bedeutung dauern zu können und richtig zu sein. Es ist, als hätte jedes Ding von dem Maler seinen Sinn erhalten, von oben empfangen, wie wenn Hände aufgelegt worden wären. Mit diesem Sinn sind sie einfach geworden, sich selbst gemäß. Ihre Oberflächen ordnen sich, gereinigt von sinnlosen Zutaten, zu einer neuen, größeren Oberfläche, worin der Maler sich die Welt einbildet. Alles ist seltsam unbeweglich, steht einfach da und zeigt sich. Vielleicht ist es diese Unbeweglichkeit, die alle Gegenstände miteinander verbindet, oder eine Art Verantwortlichkeit, die dadurch entsteht, daß jeder Gegenstand seine Einsamkeit bewahrt.

Trotzdem wird der Natur keine Gewalt angetan, die Ordnung dieser Bilder ist frei von Barbarei. Wie hätte Rousseau auch nur dem Blatt eines Baumes eine Form anweisen können, die ihm nicht gemäß gewesen wäre! Auch die Farben entsprechen durchaus jenen, die als Lokalfarben bezeichnet werden. Mochte ein Baumblatt immerhin im Freien vorübergehend blau, rot oder gelb erscheinen, in seiner Vorstellung war es grün. Er verfügte über unzählige Nuancen von Grün; damit gab er jeder Landschaft ihr bestimmtes Gefühlsklima. Das Blau des Himmels stufte er mit unsäglicher Zärtlichkeit, öfters förderte er es noch durch davorgelegte Wolken. Mit Rot ging er sehr sparsam um, seine Empfindlichkeit gegenüber dessen Leuchtkraft und Leidenschaftlichkeit war ungemein; eines seiner schönsten Bilder, die „Frau im roten Kleid im Wald", das einer Waschfrau lange Zeit als Ofenschirm gedient hatte, beweist seinen einzigartigen Takt als Kolorist. Er verschmähte nicht, ein tiefes glänzendes Schwarz auf der Palette zu haben; diese Farbe dürfte ihn besonders fasziniert haben, weil sie am deutlichsten den sonst ziemlich unmerklichen Übergang vom Natürlichen zum Künstlichen bezeichnete und gerade wegen dieser Eigenschaft voll tiefster Geheimnisse war. Jeder Gegenstand wurde tief von ihr. Aber diese Tiefe war ohne Vibration, sie breitete sich als etwas Endgültiges aus. Niemals suchte Rousseau die nervöse Beweglichkeit der Farbe, wie sie impressionistischen Gemälden eignet. In den Landschaftsstudien, die er im Freien anfertigte, teilte er jedem Gegenstande schon mit größter Sorgfalt die endgültige Farbe zu. Die Reflexe wurden getilgt, die durchscheinenden Stellen verschwanden, um die gößte Dichtigkeit der Bildsituation zu ermöglichen. Immer ist der Blick sofort inmitten der Gegebenheit, Rousseau verlangt niemals, daß der Betrachter erst die Arbeit aufnimmt, sich zu orientieren: er hat diese Arbeit gleich zu Beginn auf sich genommen und alles fertiggemacht. Der Blick braucht nichts durch die Vorstellungskraft zu ergänzen oder zu vollenden, jede Mitarbeit ist ihm versagt. Rousseau macht den Betrachter sofort zufrieden; sollte er unzufrieden werden, weil diese und jene Einzelheit seiner Anschauung nicht recht entspricht, so ist das eine Wirkung, für die der Maler nicht verantwortlich zu machen wäre.

Die ungemeine Klarheit eines Bildes von Rousseau geht aus der unbeweglichen Genauigkeit jedes Bildteiles hervor. Die Genauigkeit entspringt einer hartnäckigen Ordnungstendenz. Die Farben halten sich scharf begrenzt an

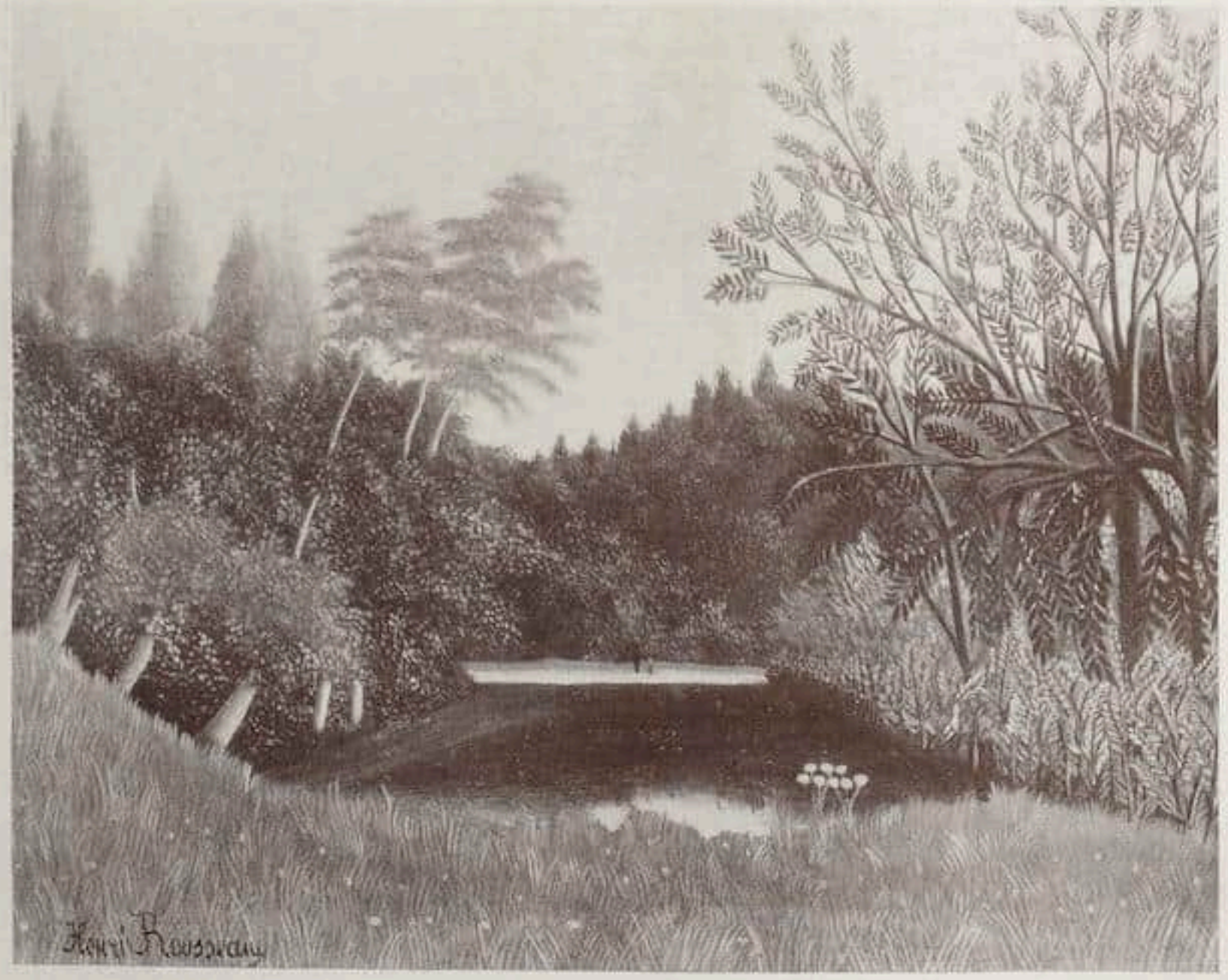
die Leinwand, nirgends werden sie matter oder schwächer, sie bestehen allenthalben eifrig auf dem angewiesenen Platz. Ihre genaue, scharfe Plazierung hindert die Dinge, sich zu rühren; ihre Unbeweglichkeit gilt dem Verzicht auf Ungebundenheit und Verschwommenheit. Mitunter scheint es, ein Kontur sei zu weit gefaßt. Man erkennt einen verborgenen Spielraum für Leben und Bewegung. An diesen Stellen mag Rousseau einen Reichtum der Oberfläche an geheimen Ausstrahlungen bemerkt haben, der nicht unterschlagen werden durfte. Ein vollkommen einengender Umriß hätte eisige Zufriedenheit hervorgerufen, es mußte Raum bleiben für erwachende Gefühle. In den meisten seiner Bildnisse, besonders in dem frühen „Kinderbildnis", bemerkt man solche weite Umrisse, die sich wie Bogen um die Formen legen, damit die äußerste Bewegung noch gefaßt wird. Um ein Geringes überschreiten sie gelegentlich das Maß, aber, wie es scheint, nur um es bewußt zu machen. Wo der Kontur am weitesten ist, faßt er das Meiste, nur so läßt sich die leise Verzerrung in die Breite begreifen. Die Figur entsteht nicht über der Wahrnehmung der Teile, man sieht sogleich ihre ganze Ausgedehntheit, die über alle Entfernungen ohne Unterbrechungen die Bildfläche völlig in Anspruch nimmt. Das ist eine außerordentliche Eigenschaft der Bildnisse Rousseaus. In dem Selbstbildnis mit der Landschaft steht die Figur in einer Leinwand, die eine zehnmal größere Fläche darstellt. Man vermutet, die Figur sei vielleicht zum Schluß erst in das Bild hineingemalt worden, besonders, wenn man die Gegend unter den Füßen betrachtet, aber das ist ein Irrtum. Die Figur stellt die Form fest, die alles Umgebende in sich beschließt. Sie ist schwer zu deuten, aber das wäre kein Einwand gegen sie, denn sie ist richtig. Das Richtige ist hier gleichermaßen das Einfache und Einfältige. Rousseau hat es gefunden, aber jenseits dessen, was gemeinhin sichtbar ist. Er hat das Sichtbare liebevoll entwirrt, voller Freude zeigt er nun, was dabei vor seinem Blick bestanden hat.

Man wird kaum der Meinung sein, diese Figur sei in ihrer äußeren Besonderheit von der Zeit um die Jahrhundertwende bestimmt oder bezeichnet. Bei aller Genauigkeit der Kleidung weicht sie in eine gewollte Unbestimmtheit der Zeit, sodaß sie einesteils zurückreicht in eben Gewesenes, anderenteils vorauseilt in das Kommende. Der Maler gibt sich gleichsam anonym. Man könnte ihm den Namen nehmen; es wäre schwierig, ihn dann einzuordnen. Es kommt nicht darauf an, daß eine derartige Ordnung besteht. Wer weiß etwas von den Erbauern der großen Kathedralen? Ihre Namen sind verlorengegangen, mußten verlorengehen, denn die Demut ihrer Größe äußerte sich auch in dem Verzicht auf Ruhm. Sie verwechselten nicht die Geltung ihres Werkes mit der ihrer Person, sie waren einsam und hielten es aus, weil sie glaubten, nachts von Engeln besucht zu werden, die sie stärkten. Ihre Einsamkeit war keine Absonderung. Auch Rousseau war kein Abgesonderter, er stand im Zusammenhang mit der Natur als einer ganz gewissen Welt. Man betrachte seinen Blick, der im Anschauen befestigt ist, wie der Glaube eines Frommen. Er sieht etwas Bestimmtes, es liegt weit oben, in einem Übergroßen, wo die Dinge nicht mehr hinreichen. Ein Luftballon müht sich um den Aufstieg, er wird immer steigen und nicht einmal dorthin kommen, wo beispielsweise die Sonne rot hinter den Wolken steht. Die Piloten werden denken, das müsse schon seit einer Weile der Himmel sein, aber er hat noch gar nicht angefangen. Man kommt nicht auf diese Weise in den Himmel. Der Blick des Malers gibt zu vermuten, daß alles, wohin er fällt, plötzlich für ihn klar wird und sich erhellt. Er sieht alles genau, und wer weiß, welchen Dingen er gerade jetzt seine Aufmerksamkeit schenkt. Auf der Palette stehen



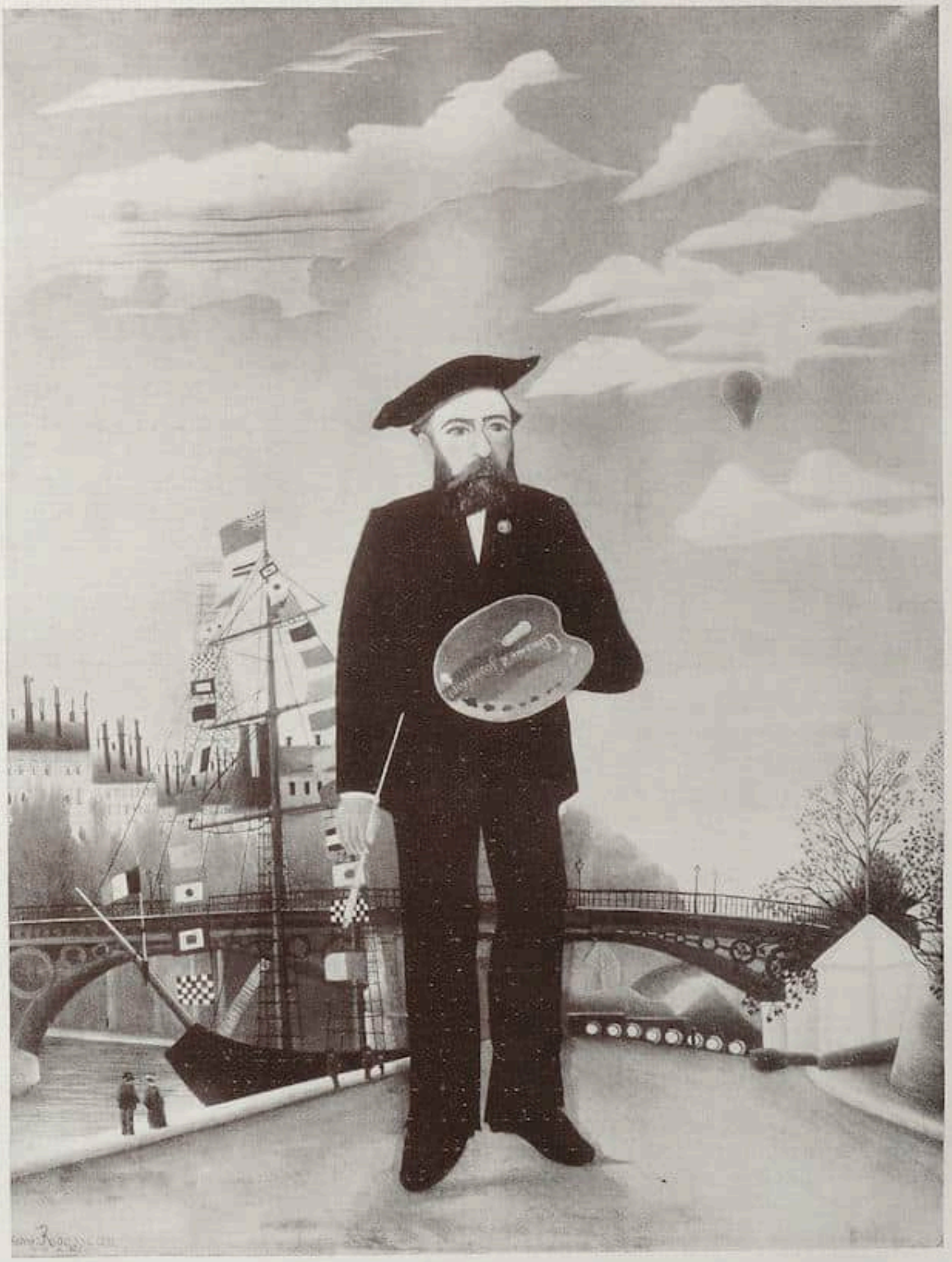
Henri Rousseau

St. Cloud
Galerie Flechtheim, Berlin



Henri Rousseau

Bois de Boulogne
Sammlung Hans Siemsen



Henri Rousseau. Selbstbildnis

Moderne Staatsgalerie, Prag

die Namen seiner beiden verstorbenen Frauen, „Clémence et Joséphine". Vielleicht, daß er sie in dem vielen Blau eben gesehen hat, ähnlich jener leichten, duftigen Gestalt, die auf einem seiner Bilder durch den Himmel schwebt. Denn das ist dann der Himmel, wo diese beiden überaus geliebten Frauen ihm erscheinen, es versteht sich, daß sie nicht woanders sind. Er ist stolz mit jener Bescheidenheit, die keine Zustimmung verlangt, die das Äußerste darin erblickt, etwa von den verstorbenen Geliebten inmitten seiner Welt bemerkt zu werden. Er überragt die Umwelt, der Ballon darf nicht über ihn hinaus, es ist schon viel, daß er in gleicher Höhe des Gesichtes schwebt. Wie merkwürdig steht der Maler auf der Erde! Die Füße berühren nur mit den Spitzen den Boden, und das ist kein Fehler in der Perspektive, weil dann die Schlagschatten viel weiter in die Tiefe reichen müßten, das ist die bestimmte Absicht, noch höher zu ragen und deutlicher das Drängen nach der Vereinigung mit den beiden Himmelserscheinungen auszudrücken. Sollte je ein Zweifel an seiner Treue bei den Verstorbenen bestanden haben, so möge diese drängende Bewegung zum Geständnis werden. Er hat die schwarzen Kleider angezogen und das Samtbarett aufgesetzt, so feierlich ist ihm zumute gewesen. Wenn man eine Spur von Traurigkeit in seinem Gesicht fände, so würde er sie nachträglich noch tilgen. Es soll nichts mit Traurigkeit verwechselt werden, denn über aller Bedrängnis des Augenblicks ist er freudig gestimmt, beinahe festlich. Er zeigt den fernen Geliebten diese Freudigkeit, er bietet ihnen den Anblick eines am Quai liegenden Schiffes mit vielen farbenfrohen Fahnen und straffen Wimpeln. Es ist ein festlicher Tag, der alles heraufholt, woran man Freude hat. Er selbst hat im Knopfloch die Rosette mit dem violetten Band der „Palmes académiques", die Auszeichnung für seine Tätigkeit als Zeichenlehrer in der Schule des Quartier. Er ist stolz darauf und hofft auf andre Auszeichnungen, eines Tages möchte er mit einigen seiner Bilder im Louvre vertreten sein, der dem Ufer gegenüberliegt.

Das ist ein merkwürdiges Zeugnis für den Seelenzustand dieses Malers nach dem Tode seiner zweiten Frau. In die Großartigkeit der Selbstdarstellung drängt sich überall einfältige Vorliebe für bedeutsame Kleinigkeiten, die an diesem Zustand teilzunehmen vermögen. Diese Kleinigkeiten sind nicht gering, nachdem er sie ergriffen hat; sie nehmen die Haltung dessen an, der ihre Bereitschaft zum Bedeutenden erkannt und sie für seine Absichten verpflichtet hat. Mit höchster Kühnheit ist alles Momentane von den Dingen gestreift, auch die Fahnen mußten flach ausgebreitet, wagrecht in der Luft stehen, als wären sie mit Stärke gesteift. Alles hält still und dauert über den Augenblick hinaus, jedes Ding nimmt sich zusammen und zeigt sich mit bedeutendem Gesicht. Das Antlitz des Malers ist auf ein paar große Flächen zurückgeführt, die alles zu bedeuten haben. Die einfachen Linien um Augen und Nase wären hart zu nennen, wenn die helle Fleischfarbe sie nicht so einengte, daß sie sich über dem Hinblicken verdünnen und fortwährend mildern. Zuletzt sieht man in der dunklen Rahmung von Kopfhaar und Bart nur noch die beiden großen Augen, überwölbt von schweren Lidern. Der Mund ist ganz verborgen im Bart, er ist das Schweigen gewöhnt und weiß, daß es jetzt nichts mitzuteilen gibt. Für Rousseaus einfache und einheitliche Natur war diese Lösung möglich, die keinem andern Maler damals genügt hätte. Er zeigte den Zustand seiner Seele, die Summe seiner Eigenschaften und Fähigkeiten nicht mit einem Abbild des Gesichts allein, sondern mit dem einer Menge vertrauter Dinge, die alle an dem Zustand teilzunehmen bereit waren. Es ist schon gesagt worden, wie bestimmend für Rousseau die Ver-

bundenheit mit der Umwelt gewesen ist, in der Tat gibt es kein Bildnis von ihm, wo nicht die Umwelt einbezogen wäre; in einem andern Selbstbildnis zeigt er sich mit einer brennenden Petroleumlampe im Arm, wie um auszudrücken, so nahe bin ich den tröstlichen Dingen, so verbunden und vertraut! Aber, man braucht sich an solche Auslegungen nicht zu halten, die unversiegliche Kraft der Gleichnisse hat der Malerei Rousseaus eine neue, naive Sinnlichkeit gegeben, die ein ständiges Angebot von Festlichkeit und Glanz darstellt und die Dinge auch ohne gedankliche Assoziationen in sich selbst genügender Wirklichkeit erscheinen läßt. Es ist nicht vonnöten, Erklärungen für bestimmte Bildteile zu finden, denn ursprünglich ist jeder den Sinnen zugewandt. Rousseaus Gedanken waren sinnenhaft, wie alle ursprünglichen und wirklich tiefen Gedanken. Sie sind keine Auslese des Feinen und Flüchtigen, sondern aus den Dingen geschöpft. Darum bleiben sie beschlossen im Visuellen, man kann sie mit den Sinnen erreichen und so ihre volle Bedeutung erfahren. Wem das nicht gelingt, dem ist die unmittelbare Eingebung und ursprüngliche Einfalt etwas Fremdes geworden, das es wiederzuerobern gilt, soll nicht das Letzte, wofür es sich zu leben lohnt, dunkel und verschlossen bleiben.

Das eigentliche Wunder ist, daß Rousseau für seine Vorstellungen eine so überzeugende Darstellung verfügbar hatte. Es ist nicht anzunehmen, daß er gedankenlos an seine Arbeit gegangen ist, er hat zweifellos gewußt, welche schwierige Aufgabe zu leisten gewesen ist. Aber er verstrickte sich nicht in heillosen Problemen, die jeden großen Künstler mit etwas Denkkraft zum Begründer einer Richtung machen können, er spürte niemals eine Problematik, eine Unverhältnismäßigkeit von Idee und Gestalt; so, wie das Bild in ihm entstand, war es in der Ausführung schon ziemlich fertig, wenn sich auch Einzelheiten später änderten. Er wußte, wie dieses Gesicht des Nachbars auf der Leinwand stehen mußte, um dessen Wesen auszudrücken. Er sah den Nachbar wesentlich, und es war nicht seine Schuld, daß jener sich über den Mangel an Ähnlichkeit zum Schluß beklagte. Die Leute halten sich an Eigentümlichkeiten der Gesichtsbildung und vergleichen das Greifbare mit dem Dargestellten. Es kommt noch immer vor, daß sehr gescheite Menschen ihren Nachbar nach der Stirn-, Nasen- und Kinnbildung beurteilen, als hätten diese Einzelheiten etwas zu besagen. Rousseau operierte nicht mit solchen dilettantischen Mitteln, alle mechanistischen Methoden waren ihm fremd, sie bezogen sich nicht auf sein totalistisches Bewußtsein, das immer nur das Totale ergriff. Wenn es richtig ist, daß er einmal während der Arbeit an einem Porträt die Länge von Nase, Mund und Ohr mit dem Pinselstock abgemessen hat, so bleibt nur zu vermuten, daß seine Einfühlungskraft vor dem Modell versagt hat, weil nicht viel mehr an ihm war als Nase, Mund und Ohr, daß er damit eine unvergleichliche Geste gegen dessen Nichtigkeit gewagt hat. An dem Manne, dessen Bildnis er auf solche Weise malte, mag ihm nichts anderes wichtig erschienen sein als die Meßbarkeit seiner Gesichtsteile, die immerhin zu einer gewissen Ähnlichkeit verhelfen konnte. Ein wie guter Porträtist Rousseau gewesen ist, bezeugen vor allem die Bilder seiner Frauen, die zu den größten Beispielen des einfachen, von aller Artistik freien Ausdrucks der Liebe und Verehrung gehören. Hier gelang es ihm, völlig ungestört und ganz seinem einheitlichen Gefühl verbunden alles Wesentliche in seiner namenlosen Unsäglichkeit vollkommen zu realisieren.

Nichtsdestoweniger fand die Malerei Rousseaus nur ganz vereinzelt ungeteilten Beifall. Es gehört zur Überlieferung in Frankreich, daß jedes Gemälde mit einem gewissen Geschick im Vortrag ausgezeichnet sein muß, um sich

Geltung verschaffen zu können. Dieser Anspruch geht nicht nur vom Publikum aus, sondern auch von der großen Menge der Maler. Ein Maler wie Picasso wäre seinerzeit auch für den wirklich ernsthaften Interessenten völlig indiskutabel geworden, wenn nicht in jedem Teil seiner kubistisch gemachten Bilder noch „peinture" gewesen wäre. Die Gemälde der ehemaligen Mitglieder der „Brücke" werden in Paris niemals gewürdigt werden. Rousseau kam aus denselben Gründen für die Zeitgenossen nicht in Betracht, und heute noch steht er außerhalb jener Reihe großer Maler, deren Wert und Würdigkeit öffentlich nicht mehr bestritten wird. Immer wieder wird vor seinen Bildern der Vorwurf gehört, es mangele seinem Vortrag allzusehr an Kultiviertheit. Jahrhundertelang hätten die Maler das Handwerk verfeinert, und nun finge einer an, als wäre das alles nicht gewesen. Wie könnte man auf die Vorteile verzichten, die mit der Überlieferung geboten werden?! Dieser Maler hat alle Schwierigkeiten noch einmal auf sich genommen wie ein Kind, das niemals zweifelt, das Gewagteste müsse gelingen. Und es gelang, nicht in den Augen der nichts als Erwachsenen, die sich des einfachen, ursprünglichen Gefühls zugunsten zahlloser, nervöser Empfindungen entwöhnt haben, sondern vor denen, die sich einen Teil ihrer Ursprünglichkeit bewahrt haben, die auf Kultur verzichten können, wo sich schöne, reine Menschlichkeit unumwunden äußert und die natürlichen Verbindlichkeiten wiederherstellt. Um wieviel mehr muß eine solche Äußerung an Wert gewinnen, wenn an ihr alle Qualitäten eines Kunstwerks nachzuweisen sind! Aber man sieht die Qualitäten nicht, man hütet sich, mit solchen Malereien länger als einen Augenblick vertraulich umzugehen. Es wäre zu schwierig, wird gesagt, alles aufzugeben, womit man sich so erfreulich eingerichtet hat, und von vorn zu beginnen wie ein Anfänger. Man will kein Anfänger sein, dies vor allem nicht. Aber: sind wir vor der Natur nicht immer wieder Anfänger? Und wer ist fertig vor der Kunst?

Rousseau hat ganz für sich einen Anfang gemacht. Er war ausersehen dazu, ihn bedrängten nicht die Unterschiede seiner Malerei, kein Vergleich verwirrte seine Absichten. Er lebte einfach und ohne Ansprüche auf materielle Vorteile. Es gibt eine Photographie, da sitzt er am Tisch in seinem Atelier[3]. Er hat den Kopf in die Hand gestützt und sieht prüfend vor sich hin. Man sieht es seinem Anzug an, daß er ihn schon lange Zeit Tag für Tag getragen haben muß. Die abgenutzten, vertretenen Schuhe sind schmutzig wie nach einem Gang durch die Felder. Daneben steht ein Waschbecken unter einem Stuhl, auf dessen Sitzfläche die Seife liegt. Ein Reisbesen und ein Schirm lehnen an der Wand, darüber eine kleine Petroleumlampe, wie sie Dienstboten benutzen, wenn sie in den Keller gehen, ein paar kleine Bilder rings um einen schwarzgerahmten Spiegel. Die Zusammenstellung verrät ein Angewiesensein auf Zufälliges, dessen Ersatz nicht möglich gewesen wäre. Auf dem Tisch steht eine jener Weckeruhren mit vernickeltem Gehäuse, deren Konstruktion von beleidigender Geschmacklosigkeit ist. Vor ihr liegt die Geige mit angelegtem Bogen, und es wirkt wie eine Genugtuung, daß diese wenigstens nicht fehlt. Man betrachtet das Ganze und wundert sich, daß es zu einem Atelier gehört. Es pflegt da anders auszusehen, wohnlicher und in einem gewissen Sinne hergerichteter. Hier ist nichts hergerichtet, nirgends ist eine Stelle, die von besondrer Kultiviertheit ihre Ordnung und ihr Aussehen empfangen hat. Dieses Zimmer ist der Platz, der für ihn bestimmt gewesen war. Hier sollte er an die Stelle seines Lebens kommen, wo er dauern konnte. Was für ein Schicksal! Dieses Zimmer, das Haus und die Umgebung bis hinaus zu den Fortifikationen hatten die merkwürdige Aufgabe, ihm die Welt zu

bedeuten. In dieser Welt gab es keinen Glanz und keine Pracht erlesener, kostbarer Dinge, Rousseau wußte nichts von dem Luxus, der die Menschen jener Stadt gefangenhielt, die durch die Rue Vercingetorix mit dem Quartier zusammenhing. Er lebte in den ärmlichsten Verhältnissen, mitunter litt er Not. Dann nahm er die Geige und spielte in den Höfen und Torbogen den Nachbarn auf, die ihn wie jeden anderen mit Kupfermünzen belohnten. Wie sollte diese Hand zu elegantem Malen taugen?! Ach, ihre Geschicklichkeit reichte wohl für die großen Sinnbilder des Daseins, für die Darstellung des einzigen, unbestreitbaren Wunders, aber nicht für die verblüffenden Kunststückchen geübter Virtuosen. Rousseau beweist mit jedem seiner Bilder aus einem Zeitraum von 25 Jahren, daß er niemals daran gedacht hat, aus seinem Handwerk eine Übung in technischer Verfeinerung zu machen. Da ihm die Dinge gut und richtig gelangen, entstand niemals die Neigung, noch etwas für ihr Äußeres zu tun. Er war überzeugt, daß sie richtig waren und daß diese Richtigkeit genügte.

Das ist ein großes Beispiel aufrichtiger Arbeit. Wer so von Aufrichtigkeit beseelt die Dinge betrachtet, der erfährt auch ihre Wahrheit. Die Wahrheit ist immer da, ganz in der Nähe, aber man ergreift sie nicht durch Überlegungen. Wer über sie nachdenkt, dem entzieht sie sich; wer sie sucht, der geht an ihr vorbei. Rousseau ist nicht durch eine Willensanstrengung zur Wahrheit gekommen, er hatte den gnadenvollen Blick, der sie sah. Die Bilder enthalten sie, wie durch ein fortwährendes Wunder, in einem Umriß, einer Fläche. Nichts ist einfacher in der Zusammenstellung bedeutsamer Einzelheiten als ein Gemälde von Rousseau. Es gibt keine Komposition, woran die Grundbegriffe künstlerischer Gestaltung aufzuzeigen wären. Da ist eine Wiese, eine Mauer, ein Wald und ein Himmel, und man fühlt die Milde eines jener hellen Sommertage, die kein Ende nehmen. Beziehungen werden wiederhergestellt, Zusammenhänge erneuert, die weit in der Vergangenheit zu liegen scheinen. Alles kommt darauf an, vor einem solchen Bilde zu begreifen, daß es viel mehr als um die Abschätzung eines Kunstwerkes um das Fühlen jener lebendigen Beziehungen zum Dasein geht. Nichts erscheint notwendiger für eine Zeit, wo die ursprünglich einheitliche Kraft des Menschen in zahllose Betätigungen für künstliche Dinge zerfallen und der Intellekt zur Exekutivgewalt gekommen ist, als die Befestigung dieses Gefühls. Es sind viele Richtungen in der Malerei entstanden, die das „zeitgemäße" Bild zum Ziel genommen haben. Man meint, es bedarf nur einer Überlegung, um sogleich zu wissen, was heute zeitgemäß zu nennen ist. Man sucht es? Dann ist man schon vorbeigegangen. Es soll nicht bestritten werden, daß es seinen Vorteil hat, zu suchen. Wenn auch nichts gefunden wird, was dauert und die Veränderung der Situation erträgt, wird dieses „Nichts" doch festgelegt. Es ist in vielen Bildern der Kubisten und Konstruktivisten, man kann es beinahe greifen, und das ist gut und förderlich. Die Dinge verflüchtigten sich, um irgendwo weit draußen wieder heil zu werden. Dort warten sie auf die liebevollen Hände, denen sie sich ohne Ängstigungen geben können.

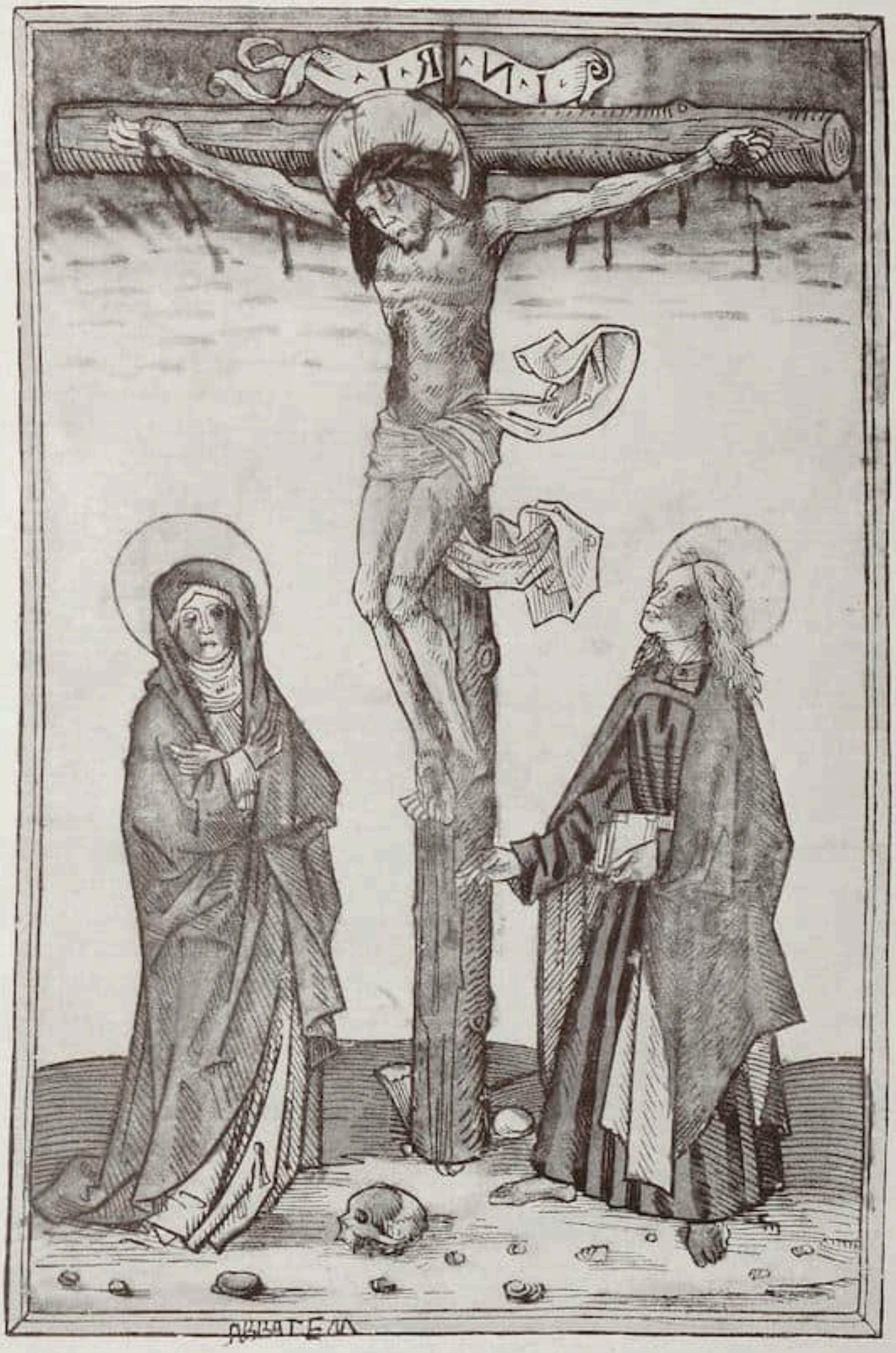
Es gibt eine Anzahl Menschen, die Rousseau gekannt haben. Einigen hat er die Hand gegeben und mit ihnen gesprochen. Seine Stimme soll beruhigend und mild gewesen sein. Es gibt viele Anekdoten, die geeignet sind, eine merkwürdige Geschichte zu ergeben. Man wird sie eines Tages schreiben, und sie wird einer Legende gleichen. Vor sechzehn Jahren hat dieser Mann noch gelebt. Ja, es ist möglich, daß sich etwas von dieser Art heute noch ereignet. Unser Leben gleicht einer Raserei, wir sind nirgends und überall. Wenn es uns einfällt, landen wir morgen an der See, sind übermorgen im Ge-

Henri Rousseau

Un Centenaire de l'indépendance
Sammlung Suermondt, Drove

Henri Rousseau

Urwaldszene
Sammlung Paul v. Mendelsohn-Bartholdy, Berlin



Kolorierter Holzschnitt aus dem Passauer Missale. Augsburg 1498

Aus Paul Graupes Inkunabel-Versteigerung am 8. April

birge und am Ende der Woche in Paris. Vielleicht, daß man Zeit hat, einmal in das Quartier Plaisance zu fahren, die Rue Perrelle entlang zu gehen und das Haus zu suchen, wo Rousseau gelebt hat. Es hängt davon ab, ob man Zeit hat. Die künstlichen Dinge, die zu unserer Erleichterung geschaffen worden sind, tyrannisieren uns. Es ist möglich, daß wir sie beherrschen lernen, obgleich kaum vorauszusehen ist, daß wir dann Zeit haben werden. Vielleicht ist das alles nicht so wichtig, wie unsre Ansprüche augenblicklich vorgeben. Vieles gilt uns selbstverständlich, was die Väter noch als Unmöglichkeit bezeichnet haben. Das Unmögliche wird morgen möglich und übermorgen selbstverständlich sein. Wir sorgen uns um Dinge, die sich zur rechten Zeit von selbst herstellen. Unser Gewissen regt sich für zahllose andere; wir sind an einem weitverzweigten, ungeheueren Geschehen mehr beteiligt, als uns zukommt. Wir verfolgen die Ereignisse des Kontinentes mit der Aufmerksamkeit persönlich Betroffener. Was Menschen jenseits der Alpen geschieht, geschieht auch uns. Geschieht es wirklich? Niemand wagt zu antworten. Das Leben vollzieht sich am Rande unseres Bewußtseins, in der Mitte ist es leer und öde geworden. Es kann geschehen, daß wir jahrelang einen Nachbar im Hause haben, den wir nicht kennen. Man hat einmal gehört, er sei ein Sonderling, der dichtet, malt und musiziert. Man hat nie Zeit gehabt, sich ernsthaft mit ihm abzugeben. Jeden Tag hat man mehrmals das Türschild gesehen und den Namen gelesen: Henri Rousseau. So, es gab einen dieses Namens. Er hätte anders heißen können, es gab viele Namen, die ebenfalls zu nichts verpflichteten. Eines Tages legte sich dieser Nachbar hin, weil ihm eine Verletzung am Bein zu schaffen machte. Kurze Zeit darauf erfuhr man, er wäre gestorben. Einen Augenblick besann man sich: ein Mensch war gestorben, irgendeiner, der zufällig Nachbar gewesen war. Es zeigte sich, daß er selbstgemalte Bilder hinterlassen hatte, die ihm einen Platz unter den großen Malern der Epoche sichern würden. Jahr um Jahr hatte er andächtig gemalt. Und man war sein Nachbar gewesen, man hatte Stunden erlebt, wo die Verzweiflung an der über das Nützliche hinausreichenden Zukunft nicht mehr aufzuhalten war. Nebenan wohnte jahrelang der Nachbar, der freundliche und erhabene Umstände für das namenlose Glück der Seele schuf. Jeder hat einen solchen Nachbar, vielleicht auch mehrere. Wer begreift nicht, was mit diesen Worten gemeint ist? Jeder wird es begreifen, und so kann vielleicht doch noch alles gut ausgehen.

---

[1] Wilhelm Uhde: Henri Rousseau, Rudolf Kämmerer Verlag, Dresden 1921. (S. 43.) Die biographischen Angaben entstammen diesem Werk.

[2] Maurice Raynal: Picasso, Delphin-Verlag, München 1921. (S. 54 ff.)

[3] Helmud Kolle: Henri Rousseau, Klinkhardt und Biermann Verlag, Leipzig 1922. (Abbildung 36.)

* * *

ANMERKUNG DES HERAUSGEBERS. Zur Zeit findet in der Galerie Flechtheim in Berlin eine sehr bedeutsame Ausstellung mit 32 Bildern von Henri Rousseau statt, die uns veranlaßt hat, aus mehreren Einzelessays von M. R. Möbius über die bedeutendsten Erscheinungen der letzten Kunstepoche sowohl in Deutschland wie in Frankreich, den obigen Beitrag über den Zöllner Rousseau als ersten an dieser Stelle herauszubringen. Das Gesamtproblem Rousseau ist von Möbius derart grundlegend erörtert, daß dieser Artikel zugleich die beste Würdigung auch der Flechtheimschen Ausstellung sein dürfte.

Eine Prunkgarnitur von Georges Jacob

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ADOLF FEULNER

IM Journal de Paris vom 10. März 1782 wird ein Bett ausführlich beschrieben, das der berühmte Ebenist Georges Jacob für den Kurfürsten von der Pfalz gefertigt und eben ausgestellt hatte. Die Beschreibung ist im Auszug in dem Werk von H. Lefuel über Georges Jacob abgedruckt[1] mit dem Ausdruck des Bedauerns, daß dieses Hauptwerk des Meisters nicht mehr erhalten sei. Glücklicherweise war in diesem Falle der Ausdruck des Bedauerns nicht angebracht. Das Prunkbett ist eines der Glanzstücke des Münchner Residenzmuseums. Der Beweis ergibt sich von selbst, wenn wir die alte Beschreibung der Abbildung gegenüberstellen. Es heißt:

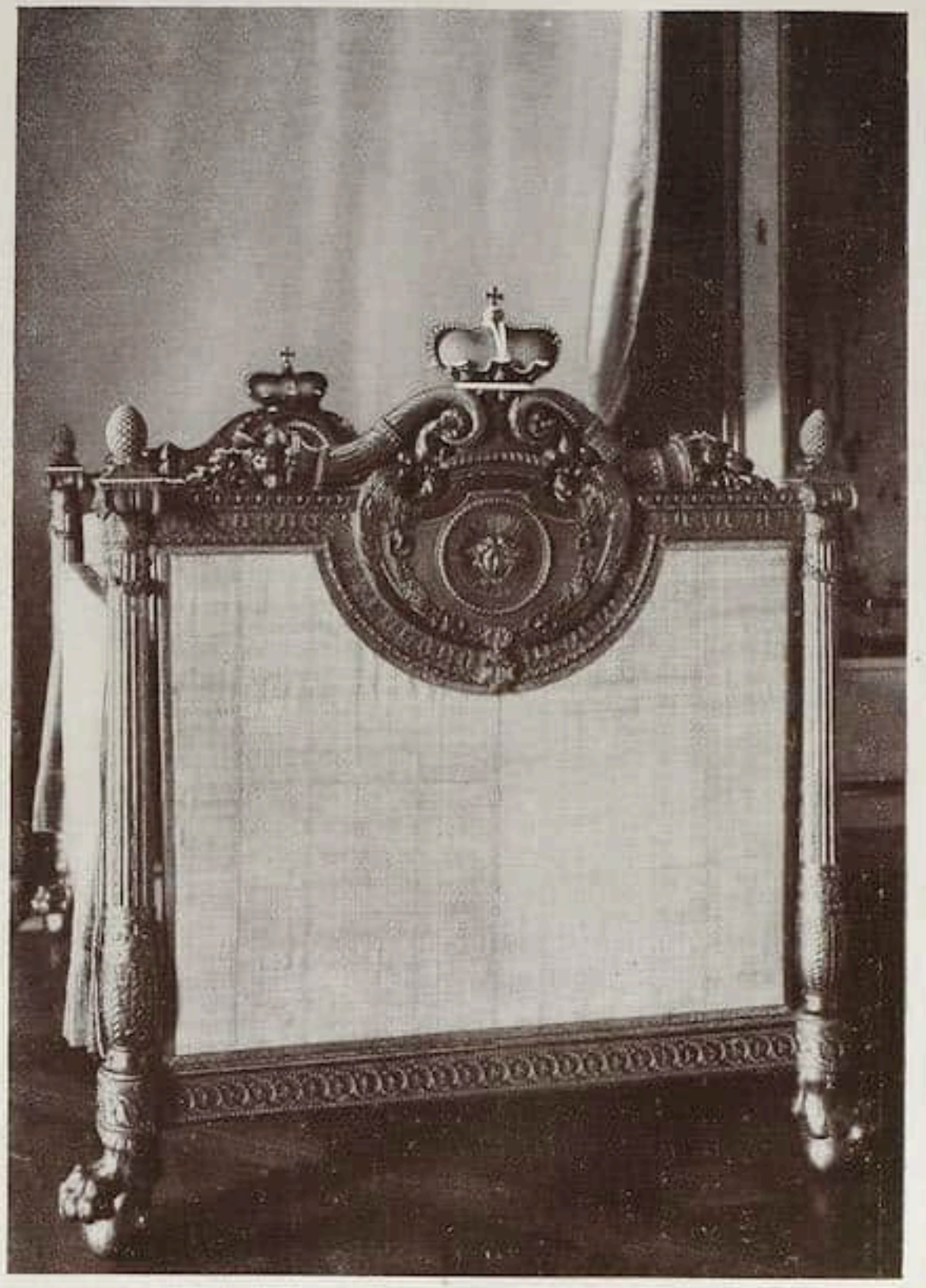
Ce lit, très riche en sculpture et supérieurement composé, est particulièrement remarquable par la beauté de la dorure, qui est d'un fini et d'une précision admirables. L'exécution en était d'autant plus difficile, que les ornements de sculpture sont très délicats et très compliqués. La description suivante en fera mieu sentir la difficulté et le mérite.

Le compositeur a formé son lit de quatre traverses réunies par quatre colonnes, qui forment les pieds et tiennent au dossier. Ces colonnes sont cannelées et les cannelures sont ornées de tigettes en feuilles de lierre; au milieu de leur renflement règne une ceinture en frise de roses, et immédiatement au dessous est un rang de feuilles d'eau très allongées et d'une belle forme. Le tout est terminé par le bas en patte de lion posée sur une boule. Le chapiteau de cette colonne est ionique moderne avec des guirlandes de fleurs au dessous de l'astragale et une frise dans le gorgerin; cette frise taillée en fleurs, se raccorde avec celle des dossiers. Le chapiteau est couronné avec une pomme de pin fleuronnée et posée sur une feuille d'ornement renversée qui forme empâtement. Les traverses du bas, qui assemblent les deux dossiers, sont ornées sur la face d'une frise composée d'une double chaine de ronds entrelacés, dont une porte des perles et l'autre est lisse. La baguette de cette frise est taillée en perles et au dessus de la dite frise est une double baguette taillée en cordon. La face extérieure de chaque dossier est composée d'un bouclier à l'antique, terminé par deux têtes daigles et orné, dans son milieu, d'une tête d'Apollon avec ses rayons. Le Cordon de l'ordre de Saint-Hubert entoure le bouclier, il est accompagné de tous les attributs; au dessus du bouclier le bonnet ducal se présente avec sa couronne, accompagné de deux cornets d'abondance, jetant des fleurs et des fruits; ces cornets sont cannelés et enrichis de plusieurs ornements. Le bouclier est entouré d'une frise enrichie d'ornements à l'antique. Le revers formant la partie intérieure du dossier est composé d'une ceinture de fleurs entourant un chiffre avec des branches de laurier et d'olivier.

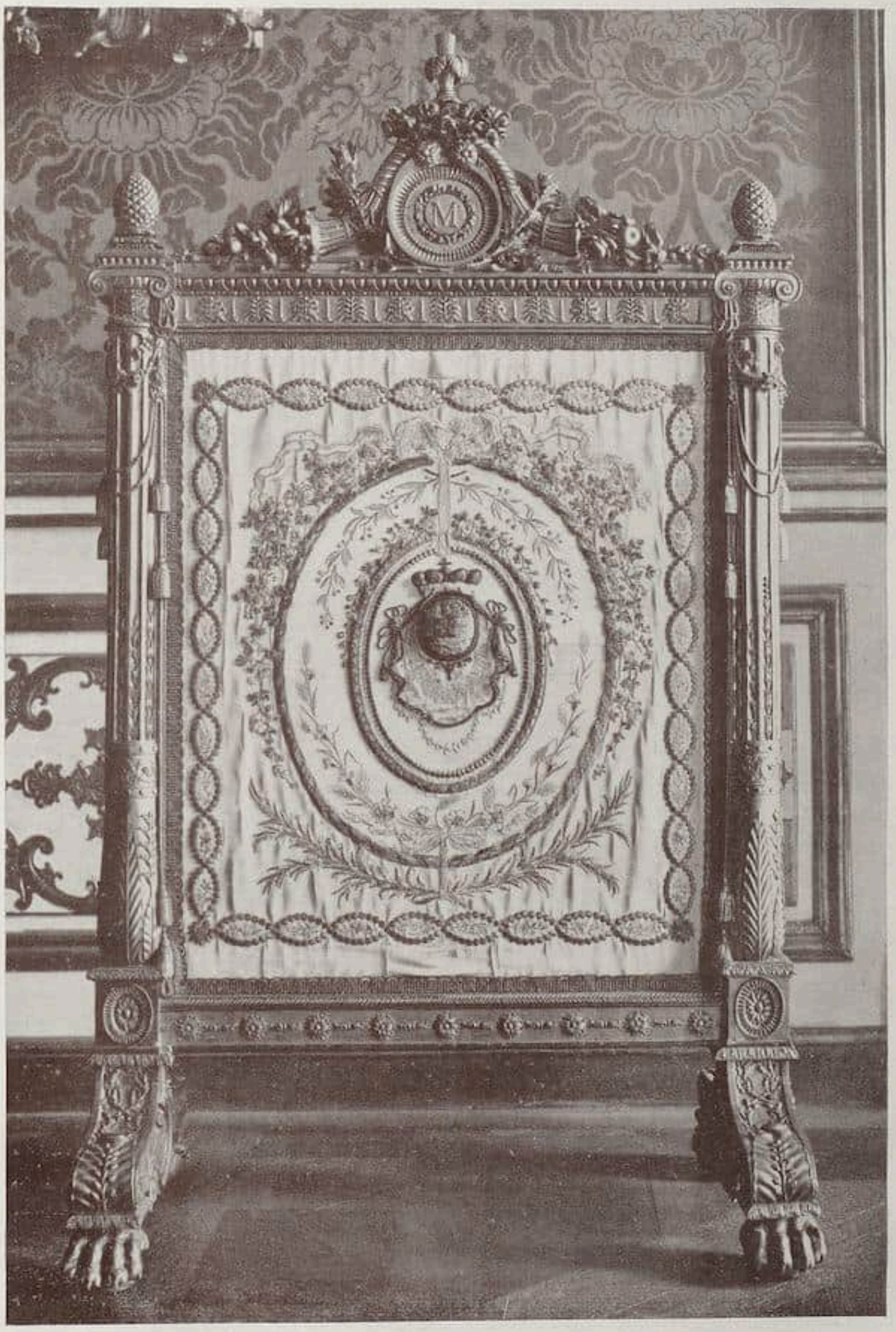
On peut voir ce morceau chez le sieur Ménage peintre doreur, rue Meslée, maison de M. Jacob, menuisier en meubles. C'est cet artiste qui a executé la dorure.

Die Ausführlichkeit der Beschreibung allein verdient schon Beachtung. Mir ist keine ähnliche aus der deutschen Literatur der Zeit bekannt, auch nicht aus den Archivalien. In Deutschland standen keine allgemein verständlichen termini technici zur Verfügung; damals ebensowenig wie heute. Man hätte schon dafür Anleihen im Französischen machen müssen. In

[1] Hector Lefuel, Georges Jacob. Paris o.J. S. 177.



Georges Jacob. Fauteuil und Bett aus dem Prunkmobiliar für Carl August von Zweibrücken. 1783



Georges Jacob

Ofenschirm aus dem Prunkmobiliar für Carl August von Zweibrücken

Deutschland wäre auch für einen derartigen Bericht gar keine Resonanz da gewesen. Man denke sich in Meusels Miscellaneen oder in einer der gelehrten Zeitungen der Frühzeit Goethes, in denen eben um tiefschürfende Probleme der Inhaltsästhetik gerungen wurde, einen solchen Bericht. Unmöglich. Mit Kunst hatte das Möbel nichts zu tun. Das war Sache des Handwerks. Früher war es anders. In Frankreich gehörte das Möbel, das Kunstgewerbe überhaupt genau so wie ein Werk der Malerei, der Skulptur, zum Gebiete der Kunst, das allgemein interessierte.

Das Möbel verdient die ausführliche Beschreibung. Es ist das reichste Möbel, das Georges Jacob überhaupt geschaffen hat. Möglich, daß unter den zerstörten Garnituren, die Lefuel nach archivalischen Angaben verzeichnet, noch ein anderes von dieser Bedeutung war; unter den erhaltenen ist keines. Es ist fast intakt. Die Vergoldung von Meslée mit dem raffinierten Wechsel zwischen Matt- und Glanzgold leuchtet noch in der alten Schönheit. Die Exaktheit der Schnitztechnik, die Schärfe des Schnittes, die von der Fassung kaum gemildert wird, ist erstaunlich. Das Schnitzwerk an der schönen Berliner Garnitur aus Versailles (um ein naheliegendes Beispiel zu nennen) ist viel stumpfer.

Stilistisch zeigt das Möbel die gleichen Merkmale wie die meisten Möbel von Georges Jacob. Es ist ein Werk der Übergangszeit, für die Jahre seiner Entstehung schon erstaunlich streng, ganz antikisch in den Motiven, so daß man ohne die genaue Datierung versucht wäre, das Stück später anzusetzen. Die Verschmelzung der Teile, der Häupter und Seitenwände in der Rokokozeit ist schon vollständig aufgehoben. Die Eckstützen sind zu Säulen herauspräpariert, die aber noch die freiere, nicht ganz glückliche Bildung der Übergangszeit haben. Nicht gelöst ist auch die Verbindung der Traversen mit den Stützen. Das strenge Empire hat durch die vollständige Trennung organischer komponiert. Das beherrschende Zentralmotiv am Bett, der Halbrundschild mit den Adlerköpfen ist keine Erfindung der Louis-XVI.-Zeit, die das Motiv im Stich weiter verbreitet hat; es kommt schon früher vor in der Zeit von Louis XIV. (Beispiele in den Stukkaturen des Louvre u. ö.) und noch weiter zurück, und ist antiken Vorbildern nachempfunden. Auch bei den übrigen Motiven mischen sich antikische Reminiszenzen mit dem obligatorischen Formenschatz der Louis-XVI-Zeit, den Füllhörnern, Guirlanden, Zopfbändern, die nicht ganz organisch kompiliert sind, die leicht mit Gegenbeispielen aus den bekannten Stichwerken, aus dem Formenschatz von Jacob selbst zu belegen wären. Nur die Kette des Hubertusordens am Schild und der Herzogshut sind spezielle Motive, die auf Wunsch des Bestellers angebracht sind.

Der Besteller war nicht Karl Theodor, wie Lefuel vermutet, sondern Carl August, Herzog von Zweibrücken-Birkenfeld (1775—1795). Sein Monogramm C A findet sich an der Kopfwand des Bettes, auf der Scheibe zwischen den beiden Füllhörnern. Es ist auch mit dem Monogramm seiner Gemahlin Maria Amalia an den Möbeln angebracht, die außerdem zu dieser Garnitur gehören. Es sind zwei Stühle und zwei Ofenschirme, bei denen dieselben tektonischen Bestandteile und die gleichen antikischen Motive in anderer Komposition variiert sind. Ein dritter Stuhl der Münchner Residenz, ein Frisierstuhl mit Monogramm M, zweifellos ebenfalls von Jacob gefertigt, gehörte zu einer anderen Garnitur.

Der Ofenschirm ist einfach komponiert. Die Säulen bilden den Rahmen; sie ruhen auf Volutenfüßen mit Löwentatzen. Die Füllhörner mit rundem Mittelschild, der das Monogramm C (Carl August) und M (Maria Amalia)

trägt, bilden die Bekrönung. Die Quasten an der Säule sind, zur Erläuterung der Abbildung sei dies beigefügt, geschnitzt.

Bei den Stühlen sind die jonischen Balustersäulen mit den Pyr-Enden als Rahmen der Lehne verwendet. Die Füllhörner bekrönen das Oval der Lehne, die Flechtbänder dekorieren die Zarge. Die Umwandlung der einzelnen Teile in einfache geometrische Formen ist schon fast ganz durchgeführt. Ein Jahrzehnt später hätte man auch die unbestimmte Abrundung der Zarge und die unklare Volutenform der Stütze der Armlehnen mit der ausladenden Blattranke vermieden, und die einzelnen tektonischen Bestandteile, Füße, Zarge, Lehne, noch deutlicher voneinander geschieden. Die Schwere und Massigkeit ist bei den anderen Möbeln Jacobs in dieser Zeit ganz ungewöhnlich. Sie erklärt sich aus dem besonderen Zweck einer Prunkgarnitur und vielleicht auch aus Wünschen des Bestellers.

Die Garnitur muß Teil einer ungewöhnlich prunkvollen Raumausstattung gewesen sein. Auch darüber hat Lefuel eine Notiz gebracht, die eine Ahnung von dem Reichtum und der Kostbarkeit gibt, die hier ausgebreitet waren.

Im Livret du Salon von 1781 findet sich bei der Zitierung der Werke des Bildhauers Martin Claude Monot die Notiz: du 10 septembre jusqu'à la fin du même mois on verra dans l'atelier de M. Monot, cour du Louvre, deux figures en marbre de grandeur naturelle. C'est le moment où Psyché vient voir l'amour. Ces figures sont destinées à orner le lit de Son Altesse Sérénissime M. le prince des Deux-Ponts. Die beiden lebensgroßen Marmorfiguren von Amor und Psyche können die Bestimmung gehabt haben, die Draperie des Betthimmels zu halten. Das ist ganz gut möglich. Man könnte sich die Situation noch weiter ausmalen und sich vorstellen, wie Psyche den Betthimmel zurückschlägt und zum erwachenden Amor hinüber über den Schläfer hinwegblickt. In die antikische Sentimentalität des frühen Klassizismus würde die Situation ganz gut hineinpassen. Möglich auch, daß der Zusammenhang ein anderer gewesen ist. Die Figuren sind leider nicht mehr erhalten. Von der Ausstattung, die wir uns nach dem Vorhandenen und diesen Notizen kaum prächtig genug vorstellen können, ist nichts übrig als diese wenigen Möbel.

Wo diese Ausstattung war? Kein Zweifel, daß die Möbel einmal im Hauptsitz der Wittelsbacher in der Pfalz, im riesigen Schloß Karlsberg eines der tausend Zimmer geschmückt hatten[1], von deren unheimlichem Reichtum uns nur mehr Aufzeichnungen und Archivalien erzählen. Heute ist kaum mehr der Platz zu erkennen, wo das Schloß einmal gestanden ist. 1797 ist es von den Franzosen zerstört worden.

[1] Weitere Nachweise wird der Möbelkatalog des Residenzmuseums München bringen.

RUNDSCHAU

Sammlungen

DIE NATIONALGALERIE

Es ist ein merkwürdiger Zufall, daß die Nationalgalerie am 21. März ihr fünfzigjähriges Jubiläum hat, und daß genau eine Woche vorher, am 14. März, der derzeitige Direktor dieser Sammlung, Ludwig Justi, seinen 50. Geburtstag feierte. Aus Anlaß dieses Doppeljubiläums erscheint nun soeben im Verlag von Julius Bard, Berlin, eine von Justis Mitarbeitern Thormaehlen und Rave bearbeitete Schrift mit Abbildungen der in den letzten fünfzehn Jahren unter Justi erworbenen Gemälde. Diese Veröffentlichung soll gewissermaßen vorbereiten auf die seit langem geplante Publikation sämtlicher Werke der Sammlung in drei Bänden, von denen zwei die Gemälde, einer die Bildwerke zeigen werden. Die neue Jubiläumsschrift bringt dagegen nur diejenigen Werke, die in den letzten fünfzehn Jahren durch Ludwig Justi erworben wurden und es ist zweifellos sehr interessant, an Hand eines derartigen Gesamtüberblicks über das meist stille Wirken eines Museumsleiters die persönliche und programmatische Einstellung kennenzulernen, zumal wenn, wie in diesem Fall, fünfzehn Jahre musealer Arbeit zugleich auch fünfzehn Jahre bedeutsamer historischer Klärung umschreiben. Dabei darf erwähnt werden, wie gerade in den ersten Jahren seiner Tätigkeit Justi schwer gegen den kaiserlichen Einfluß zu kämpfen hatte und wie es trotzdem dem diplomatischen Geschick des Direktors nach und nach gelungen ist, sogar gewisse vom Kaiser beanstandete Ankäufe seines Vorgängers aus den Kellern hervorzuholen.

Zusammenfassend kann jedenfalls gesagt werden, daß die fünfzehn Jahre sammelnder Tätigkeit, die die Ära Justi bezeichnen, vielleicht die wichtigste Epoche innerhalb des fünfzigjährigen Bestehens der Nationalgalerie gewesen sind.

Eben wird übrigens bekannt, daß der verstorbene Sammler Eduard Arnhold der Galerie vier Hauptwerke seiner weltbekannten Sammlung vermacht hat, die sich als besonders wertvolle Ergänzung des Bestandes ausweisen. Denn es handelt sich um Wilhelm Leibls großes Bauernbild „Die Dorfpolitiker", 1877 in Schorndorf gemalt, ferner um „Die Geschwister" von Hans Thoma, ein Bild, das 1873 in München entstanden ist. Weiter um Max Liebermanns „Garten am Altmännerhaus in Amsterdam" (1880) und endlich um Böcklins „Prometheus", der 1882 gemalt wurde. Obwohl es also offenbar nicht gelingen dürfte, die ganze Sammlung Arnhold eines Tages der Nationalgalerie einzuverleiben, muß man dennoch für dieses großartige Testat dankbar sein.

* * *

Durch Schenkung von Frau Charlotte Behrend-Corinth ist die Nationalgalerie in den Besitz eines der Hauptwerke von Lovis Corinth aus der letzten Epoche gekommen, das für viele, die Corinth lieben, vielleicht das großartigste Dokument seines spiritualistischen Stiles ist. Es handelt sich um das schon in dieser Zeitschrift 1924 wiedergegebene „Trojanische Pferd", das die Witwe des Künstlers zugleich auch als Ausdruck ihres Dankes für die von Justi geleistete Arbeit der Nationalgalerie verehrt hat, eine wahrhaft großzügige und vorbildliche Tat, für die man Frau Behrend von Herzen danken muß. Bei dieser Gelegenheit seien die Leser unserer Zeitschrift auf jenen Artikel des Herausgebers verwiesen, der damals zugleich mit anderen Werken Corinths im Cicerone in Heft 1 des 17. Jahrgangs erschienen ist.

B.

BASEL

Noch zu Ende des Jahres wurden in den Ausstellungsräumen des Kupferstichkabinetts die Erwerbungen auf dem Gebiete der altdeutschen und altschweizerischen Kunst gezeigt, um die diese Sammlung in den vergangenen sechs Jahren vermehrt werden konnte. Die Vermehrung ist, wenn man auch die Geschenke und Depositen in Betracht zieht, eine verhältnismäßig große, insbesondere auf dem Gebiete des Holzschnittes und der Buchillustration. Aber auch einige vortreffliche Handzeichnungsblätter konnten mit den relativ bescheidenen zur Verfügung stehenden Mitteln gekauft werden. — Die wichtigste Erwerbung bildet hier die Silberstiftstudie zu dem Knabenbildnis von Ambrosius Holbein in der Basler Kunstsammlung, ein ungemein feines und reizvolles Blatt. Eine weitere Bereicherung der Holbeinsammlung bringt sodann der durch die eidgenössische Gottfried-Keller-Stiftung deponierte Entwurf für einen edelsteinbesetzten Prunkpokal von Hans Holbein d. J., eine reife Arbeit aus der zweiten englischen Zeit. (Von H. A. Schmid im Jahresbericht der Basler Kunstsammlung pro 1924 publiziert und eingehend gewürdigt.) Eine kraftvolle Kopf-

studie in Kreide von Wolf Huber und eine Federzeichnung des Meisters der Benediktuslegende wären als Hauptstücke bei den Handzeichnungen noch zu nennen.

Die Neuerwerbungen auf dem Gebiete des Holzschnittes betreffen vor allem das graphische Werk der Brüder Hans und Ambrosius Holbein, dann die Basel am meisten interessierenden Meister Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch und den Meister D. S. Hier sind im Laufe der letzten Jahre einige bisher schmerzlich vermerkte Lücken geschlossen worden. Als Staatsstücke großer Einzelholzschnittblätter konnten hier auch das „Instrument beider Lichter" von Holbein d. J. und Hans Rudolf Manuels Darstellung der Sempacher Schlacht für die Sammlung gewonnen werden. — Neben diesen Schweizermeistern ist auch ihren deutschen Zeitgenossen bei den Erwerbungen vermehrte Beachtung geschenkt worden. Man findet hier neu die jugendfrischen Schnitte von Lucas Cranach zu dem Wittenberger Heiltumsbuch von 1509, ferner Arbeiten von Hans Weiditz, Hans Burgkmair, Heinrich Vogtherr, Thomas Murer und Lautensak. — Die Zusammenlegung dieser Neuerwerbungen mit den Hauptstücken des bisherigen Besitzes, an welche sie sich künstlerisch oder historisch anschließen zu einzelnen Gruppen, die hier erstmals durchgeführt wurde, zeigt, daß bei den Erwerbungen planvoll und mit dem Blick auf das Ganze vorgegangen wurde.

Eine Ausstellung des modernen Zuwachses, der ebenfalls beträchtlich ist, steht bevor. *W. R.*

DARMSTADT

Das Hessische Landesmuseum gibt soeben ein Verzeichnis seiner ägyptischen Sammlung heraus, deren älteste Bestandteile noch auf die Sammlung des berühmten Baron von Hüpsch aus Köln zurückgehen. Diese konnten später durch die Sammlungen Titzenhofer und Launitz ergänzt werden. Das kleine, mit Hilfe des Direktors der ägyptischen Abteilung der staatlichen Museen in Berlin, Herrn Professor Dr. H. I. Schäfer den Fortschritten der Wissenschaft gemäß bearbeitete Verzeichnis, teilt den Gesamtinhalt in folgende fünf Kapitel: I. Gefäße und Geräte. II. Statuetten. III. Skarabäen. IV. Andere Amulette und Schmuck. V. Reliefs und Malereien. Insgesamt sind es nur 107 Nummern, die aber zum Teil eingehend beschrieben und klassifiziert werden. *n.*

HAMBURG

Gustav Pauli legt in einem sehr geschmackvollen und mit reichem Tafelanhang versehenen Sonderheft Rechenschaft ab über die Tätigkeit der Verwaltung der Kunsthalle in den Jahren 1914 bis 1924. Erst jetzt, wo man die Möglichkeit hat, an Hand der Abbildungen noch einmal alle Neuerwerbungen neben und hintereinander zu sehen, kommt einem die Bedeutung dieser vorbildlichen Sammeltätigkeit voll und ganz zum Bewußtsein. Da läßt sich feststellen, daß Pauli mit dem künstlerischen Instinkt, der auch einem Lichtwark eignete, das Vorhandene nicht nur programmatisch klug zu ergänzen und zu erweitern wußte, sondern daß ihn Kenntnis und sicherer Geschmack auch im Hinblick auf die Qualität der Objekte niemals verließen. Was wir längst wissen, daß Hamburg die interessanteste deutsche Galerie besitzt, wird einem dank Paulis Sammeltätigkeit erneut zum Bewußtsein gebracht. Auf diese sehr wichtige Publikation seien nicht nur Museumsdirektoren und Sammler, sondern auch die Kunstfreunde aufmerksam gemacht. Die Veröffentlichung erschien im Verlag von Johann Trautmann G. m. b. H., Hamburg. *n.*

LONDON

Ruskin hat sich in seinem künstlerischen Urteil ebensooft als nicht verhauen, aber vielleicht nie mehr, als er von den Zeichnungen Claude Lorrains schrieb, sie glichen denen eines „Knaben von zehn Jahren" und zeigten Claudes „Künstlerschaft in ihrer ganzen, nackten Lüge". Diese verächtliche Einstellung ist dann von Ruskin auf die englische Kritik übergegangen und erst in jüngster Zeit ist ihr der Star gestochen worden. Zum Glück besaß das Britische Museum bereits 237 Zeichnungen, als der junge Ruskin gegen den lothringischen Meister fulminierte, und später gab es in England immer wieder Kunstfreunde, die sich trotz dem Gerede Ruskins von ihrer Wertschätzung Claude Lorrains nicht abbringen ließen. Ihrer Sammel- und Gebefreudigkeit hat es das Britische Museum zu danken, wenn es heute mit seinen 323 Zeichnungen Claudes die größte Sammlung dieser Art besitzt. Das Museum hat nun in der Edward Gallery VII seinen Schatz zum erstenmal dem größeren Publikum zugänglich gemacht, nicht den ganzen Schatz; denn Mr. Hind, dem wir diese imposante Ausstellung wie den vorzüglich orientierenden Katalog zu verdanken haben, hat mit einem sicheren Auge für das künstlerisch Wertvolle in erster Linie die Landschafts-

skizzen reden lassen, die wir ja höher schätzen als die im Atelier gemachten Kompositionsstudien. Auch die kunsthistorische Seite ist nicht übersehen worden; denn mit Claude sind auch Zeichnungen von Meistern ausgestellt, unter deren Einfluß er stand oder die unter seinen Einfluß kamen, ferner von Freunden und Gehilfen. Die Einleitung des Kataloges betont den bestimmenden Einfluß Elsheimers, und in der Tat gibt es in der Ausstellung Skizzen dieses großen Kleinmeisters, die denen Claudes auf ersten Blick zum Verwechseln ähnlich sehen. *Bodmer.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Honoré Daumier, der Maler und Zeichner / Paul Klee / Gustav H. Wolff / Josef Egry usw.

Mit einer Veranstaltung von außerordentlicher Bedeutsamkeit eröffnete die Galerie Matthießen ihre neuen Räume in der Bellevuestraße 14, indem sie Honoré Daumier als Maler und freien Zeichner mit über siebzig Gemälden, etwa ebensoviel Aquarellen und Handzeichnungen und sogar einigen plastischen Arbeiten zu erstaunlicher Eindrucksmacht veranschaulichen konnte. Eine ausstellerische Tat des privaten Ehrgeizes, etwas beschämend für die solche Aufgaben geflissentlich übersehenden Kunstbehörden, und wohl darum von ihnen eher behindert als unterstützt. Die ausländischen Sammlungen hingegen einschließlich des Louvre haben willig das Ihrige beigetragen. Betroffen macht vor allem die enorme Reichweite dieses malerischen Schaffens. Daumiers Bilder verdichten den Tiefblick der menschlichen wie visuellen Erkenntnis durch die Verhaltenheit eines bescheidenen Formats, eines nach innen gekehrten Tons. Das Fluidum des Währens flackert und gleitet um alle Wesen seiner Beobachtung und Imagination, phantastisch überhöhend die langsam dahinreitende Erscheinung Don Quixotes wie den müden Gang der Wäscherin, das Stillesitzen der Leute in der Bahn wie den Zug der Auswanderer. Der grotesk hocheifernde Advokat ist noch in aller Karikatur vom Rätsel umwittert, nicht anders als die sanften Glanzes aus dem Dunkel tretende Gruppe der Bettler oder das sprühende Wunder des weißen Pferdes. Hier ist die eine Wurzel der weit in Themen und Modifikationen des Ausdrucks verzweigten künstlerischen Inbrunst auch des Malers Daumier. —

Den ungeminderten Schmetterlingszauber seiner nun noch um viele Grade verfeinerten Kunst offenbart aus wohl hundert einander den Rang kostbarer Seltsamkeit streitig machenden Bildpoemen Paul Klee in der Galerie Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein. Sein mikrokosmisch verschwärmter Tastsinn hat mehr und mehr gelassen vom chimärischen Spiel, um immer reinere stimmungslyrische Immaterialisationen der Natur zu zeugen, die den optischen Eindruck zum diffizilsten Klang spiritualisieren. „Herbstsonne", „Krähenlandschaft", „Einsiedelei" etwa sind Heraufbeschwörungen der falben Stille, deren rarer Farbmagie kein spürendes Auge sich verschließen kann. Daneben berückende Gleichnisse einer bunt blühenden Gartenwelt, Stenogramme kolibrihaftig glitzernder Tropik, filigrane Phantasiegespinste, deren spröde Maschen Nordlicht und Orchideenduft aufgefangen haben. Die letzten Arbeiten überraschen durch geregelte Sorgfalt und Akkuratesse des sonst einen kindlich ungelenken Ausdruck kultivierenden Stils; offenbar macht sich hier die Architekturgesinnung des Bauhauses geltend. Zwischen den kapriziösen Erfindungen und bizarren Miniaturen Klees bilden die herb und steil zugeschnittenen Skulpturen von Gustav H. Wolff Rastmomente; der wunderbar zerstreute Sinn sammelt sich an diesen schroff und lapidar aufgerichteten Figuren, an dem harten Maß der Köpfe, der schweren Gedrängtheit der Reliefs. Das Archaische wirkt hier durchaus als Trotz der Form, die ernster Eigenwille neu losgebrochen hat vom urgewachsenen Massiv. —

Josef Egry, der bei Gurlitt ausstellt, ist einer der wenigen ungarischen Maler der Zeit mit Anspruch auf ein europäisches Interesse. Wie in seinen auch technisch eigentümlichen, aus der Mischung von Pastell und Ölfarben seltsam hallende, opalisierende Wirkung erreichenden Bildern über wenigen stark betonten Grundkurven die Weite des Sees und des hellen Luftraums sich öffnet, zarten Klanges Fläche in Fläche schwimmt und aus dem schwebenden Spiel ausgebreiteter Reflexe eine feine Kristallinik gewonnen ist, darin bezeugt sich eine Naturstimmungen gestaltende Musikalität von nicht gewöhnlicher Art. Die fließende Transparenz jeder Angabe, die schwingende, aller geometrischen Starrheit ferne Rhythmik läßt eine gewisse Verwandtschaft mit Rohlfs empfinden. Hans Adolf Heimann — ebenfalls bei Gurlitt — wirkt in der Zusammenstellung geradezu als Gegenbeispiel: er legt die Rhythmik hin, nicht einmal wie die Sängerin ihre Koloraturen,

sondern wie ein Friseur das Haargeschniegel. Köpfe wie Landschaften sind als große Posen aufgemacht, unter verdächtig reichlichem Verbrauch an Blaugrün und spitzbogigen Formen. Eine in ihrer hohlen Aufdringlichkeit ganz unausstehliche Stilmache. Der Zeichner Arthur Wellmann führt die Feder lebendig in der Hand und empfiehlt sich vor allem durch frische Darstellungen spielender Kinder und Tiere.

Willi Wolfradt.

Die Akademie der Künste veranstaltet im Frühjahr wiederum eine Ausstellung von Werken der Malerei und Bildhauerkunst, zu der freie Einsendungen zugelassen sind. Die Eröffnung wird Ende April erfolgen. Für die Einlieferung der Kunstwerke ist die Zeit vom 29. März bis 8. April festgesetzt.

Die Ausstellungspapiere können von der Akademie der Künste bezogen werden.

NIEDERRHEINISCHER PRIVATBESITZ

Eine Ausstellung „neuzeitlicher Kunst aus niederrheinischem Privatbesitz" wird von den Akademischen Kursen in der Düsdorfer Kunsthalle veranstaltet. Malerei, Plastik und Zeichenkunst veranschaulichen das Schaffen der letzten fünfzig Jahre: die Malergeneration um 1870, den Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, und endlich die „neue sachliche" Auffassung. Dieser historische Überblick soll eine lebendige Ergänzung zu den pädagogischen Bestrebungen der Akademischen Kurse darstellen.

Den Anfang macht Leibl mit seinem Münchner Kreis: Courbet, Trübner, Schuch, Thoma, Sperl, Haider. Manche Künstler treten nur undeutlich in Erscheinung, Leibl mit zwei unbedeutenderen Arbeiten aus der späteren oberbayrischen Zeit. Von Trübner sind außer dem frühen Selbstbildnis (1876) hauptsächlich ganz späte Landschaften zu sehen, die, ähnlich wie Schuchs selbständige Schöpfungen, schon die vollentwickelte Persönlichkeit verraten, also nicht für die Beziehung zu Leibl in Betracht kommen. Eine Landschaft von Courbet jedoch, und frühe Arbeiten Thomas bieten anregende Vergleiche. Der Einfluß Courbets in Deutschland hätte sich noch weiter entwickeln lassen. Die Anordnung ist nicht streng. In allzu gedrängter Folge sind auch nicht in den Zusammenhang gehörende Werke eingefügt. Feuerbach, Marées, Adolf Hildebrand, die Künstler der Bildkomposition und plastischen Form schließen einen gesonderten Kreis, der noch von Böcklin und Hodler begleitet wird. Weniger bekannte Schöpfungen, wie Marées „Bildnis der Frau Koppel" (1871), verleihen der Ausstellung besonderen Reiz. Wie wenig umfassend jedoch die Auswahl getroffen wurde, verrät die geringe Beteiligung der Düsseldorfer Schule an dem Überblick. Gebhardt, Te Peerdt, Clarenbach, Deusser sind als einzige Vertreter zu nennen.

Die deutschen Impressionisten: Liebermann, von dem ein geistreich und flüssig gemaltes Gartenmotiv von 1923 erwähnt sei, Slevogt, der eigentlich besser im Kunstverein zu sehen ist, Corinth, die Münchner Uhde und Zügel bieten immerhin einen geschlosseneren Überblick als die französischen Künstler, deren Entwicklung mit gleichem Material besser hätte dargestellt werden können. Hier sieht man Monet und Renoir neben Henri Rousseau. Der Holländer Israels, der zu Liebermann gehört, ist mit Daumier und Manet vereinigt, kleine Pleinairmotive von Pissaro und Sisley mit einem großen Frühwerk Corinths. Zwischen schönen Werken von Gauguin und van Gogh wirkt der Belgier Ensor trennend, während die Paula Modersohn-Becker wieder in zu lockerem Zusammenhang steht. Nur ganz weitläufig ist hier die Beziehung Cézannes zur jüngeren französischen Malergeneration, zu Vlaminck, Derain, Braque angedeutet. Matisse, der die Deutschen Oskar Moll und Rudolf Levy beeinflußte, ist nicht mit diesen vereinigt. Einheitlicher schließen sich die kubistischen Maler und Flächenkünstler zusammen: der Anreger Picasso und Leger, Braque, Derain, der Deutsche Feininger. Deutsche Künstlergruppen, wie die des „blauen Reiters", die in Werken von Seehaus, Macke, Marc günstig vertreten ist, dann die Dresdner „Brücke", lassen deutlich eine gliedernde Anordnung erkennen. Einzelerscheinungen, wie der Norweger Munch, wie Kokoschka und Dix, stehen außerhalb der Gruppen.

Als Vertreter der Plastik sind neben Hildebrand der Südfranzose Maillol und von Deutschen Albiker, Kolbe, Klimsch, Barlach, Lehmbruck, Fiori u. a. in der Ausstellung vertreten. Eine gesonderte Abteilung bildet die Auswahl Zeichnungen von Renoir, Degas, Cézanne, Derain, Hofer, Rodin, Maillol, dem Düsseldorfer Langer, dem Amerikaner Sterne.

* * *

Der Kunstverein eröffnete für Januar eine Ausstellung des Malers und Graphikers Slevogt. Die Auswahl seiner Bilder umfaßt in einer Reihe von Landschaften, Bildnissen, Aktstudien, Tierstücken, Stilleben die Zeit von 1901—1925. Die zahlreichen Land-

schaften und Porträts veranschaulichen deutlich Slevogts malerische Entwicklung.

Bernd Lasch.

DRESDEN

Die Max Oppenheimer-Ausstellung (Galerie Arnold) umfaßt neben Bekanntem die Gemälde aus letzter Zeit, das Orchesterbild (1921—23), das Roséquartett (1924), die Fußballspieler (1925), verschiedene Stilleben (1923—25) und den Thomas Mann (1926). Die Entwicklung geht offensichtlich vom Geistig-Musikalischen zum Malerischen. Die gegenwärtige Lockerheit des Aufbaus und Farbenauftrags steht im fühlbaren Kontrast zur ehemaligen Starrheit der Komposition und der Palette. Was Mopp an Ausdruck zu geben hat, erwächst heute dem Handwerk, die Inkongruenz von Wollen und Darstellen erscheint überwunden, ein Gewinn für den Maler, dem es lange Zeit auf die Vereinigung heterogener Ausdruckselemente und auf die Vermittlung des Bedeutenden seines Gegenstandes ankam.

Otto Langes Aquarelle aus Dalmatien (ebda.) sind unmittelbare Ausformungen momentaner Erlebnisse. Die Erregung der erstmaligen Begegnung ist ebenso fühlbar wie die sofortige Umsetzung des Eindrucks. Das strenge Formempfinden dieses Vertreters der jüngeren Dresdner Tradition hat in der dalmatinischen Landschaft Erfüllungsmöglichkeiten in reicher Menge gefunden.

Grohmann.

ERFURT

Im Verein für Kunst und Kunstgewerbe wird jetzt ein Teil der im vorigen Sommer in Mannheim von Dr. Hartlaub zusammengestellten Wanderausstellung „Die neue Sachlichkeit in der Malerei" gezeigt. Leider konnten von Dix und Groß nur die der Mannheimer Kunsthalle gehörenden Gemälde ausgestellt werden, da die beiden Künstler gleichzeitig in Berlin Sonderausstellungen haben. Trotzdem gewinnt man einen guten Eindruck von ihrer Kunst, da Mannheim gerade ausgezeichnete Werke von ihnen erworben hat. Von Dix konnte noch ein eben vollendetes Bildnis einer Erfurter Dame hinzugefügt werden, das in seinen klar und scharf herausgearbeiteten Formen und der Zusammenstellung von leuchtendem Rot im Kleid und hellem Blau im Hintergrund eine gute Wirkung auslöst.

Auch von Schrimpf enthält die Schau eine neue kristallklare, sehr ansprechende Landschaft am See, die dem Schaffen des Künstlers, der im übrigen nur durch Figürliches vertreten ist, eine neue interessante Note hinzufügt. Weiter auf die Ausstellung einzugehen, erübrigt sich, da sie hier schon früher eingehend besprochen wurde. Bemerkt sei nur noch, daß sie Anfang März von Erfurt nach Dessau gehen wird.

Pr.

HANNOVER

Die Februarausstellung der Kestnergesellschaft steht im Zeichen des Bauhauses. Die Zusammenstellung älterer und neuerer Arbeiten der führenden Persönlichkeiten vermittelt einen geschlossenen Eindruck von den Absichten und Leistungen dieses Institutes. P. Klee nimmt einen verhältnismäßig kleinen Raum ein, jedoch verspricht die Ankündigung der Kestnergesellschaft für März eine große Kleeausstellung, wo sicher all das zu sehen sein wird, was man jetzt vermißt. Unter den Arbeiten Feiningers sind besonders zwei neuere Ölbilder „Alt-Sallenthin" und „Lüneburg" hervorzuheben, die mehr sind als bloßer musikalischer Ästhetizismus, der seinen Arbeiten nur allzuoft anhaftet. Ob Moholy-Nagy mit seinen Reklameversuchen auf dem richtigen Wege ist, muß die Zukunft entscheiden. Seine Bilder bringen wenig Neues. Auch Kandinsky ist der alte, seine Kompositionen sind frisch und lebendig. Außerdem sieht man sympathische Holzschnitte von Marcks und Arbeiten von Muche und Schlemmer. Architektur (darunter die Faguswerke von Gropius) und Kunstgewerbe, z. T. von hoher Qualität, wie das Teegeschirr, sowie Kinderspielzeug vervollständigen die Ausstellung.

Am 28. Januar konstituierte sich in Hannover auf Anregung von Prof. Schubring und Direktor Dorner eine kunstgeschichtliche Gesellschaft, die die Absicht hat, Kunsthistoriker von Fach und Sammler durch monatliche Zusammenkünfte, bei denen Vorträge gehalten, Neuerscheinungen der Fachliteratur und Neuerwerbungen der Sammler und Museen besprochen werden sollen, zu fruchtbarem Gedankenaustausch zusammenzuführen. Am ersten Abend sprach Professor Schubring über die neuerworbene griechische Göttin in Berlin.

Ferd. Stuttmann.

KÖLN

Im Kunstverein gibt es zwei Formen der Anklage gegen die Gesellschaft. Die erste entspringt einem an George Grosz geschulten Können. In satirischen und symbolischen Zeichnungen und Aquarellen werden von dem Maler Ehmsen Zeittypen festgenagelt. Die zweite (einer Dame) kommt aus erschütterndem Dilettantismus. Man denke sich nur, daß jemand das Büffelmädchen, die Reklame für Corned Beef, zu seinem Vergnügen malt und ausstellt! Den Hauptsaal besetzt „Neuere Holländische Malerei". Sie ist schlecht aus-

gewählt, man vermißt viele interessante Maler. Indem man das Malen in der Familie übt, schafft man keine Tradition. Immerhin sind die Bilder von Israels' Sohn besser als die von Toorops Tochter. Leute mit gutem Namen wie Sluyters lernt man ganz falsch kennen. Besonders unangenehm wirkt die Velour-Palette von A. Colnot.

Alfred Salmony.

LONDON

Die Anglo-Belgian Union bereitet eine Ausstellung flämischer und belgischer Kunst vor, die im Januar und Februar des nächsten Jahres in den Räumen der Royal Academy in London zu sehen sein wird. Sie wird flämische Malereien, Teppiche, Zeichnungen und Skulpturen umfassen, dazu eine kleine Ausstellung belgischer Maler des 19. Jahrhunderts. Seit 1895 hat London keine Ausstellung dieser Art mehr gesehen.

Bodmer.

MÜNCHEN

Bei Thannhauser sah man Carl Burckhardt (Basel). Plastiken, Wandbilder, Aquarelle, Zeichnungen. Gedächtnisausstellung eines zu früh Dahingeschiedenen, der um Darstellung des prallen Menschenleibes rang, wie auch aus vielen Skizzen hervorgeht. Während die farbigen Arbeiten wenig sagen, zeigt er als reiner Plastiker Leistungen: Weib in Dreiviertelfigur, Römerkopf, Frauenraub, Korbträgerin, kleiner Tänzer (Amazonenreliefs des Züricher Kunsthauses, die in großen Photos vorlagen). Höhepunkt das Lawinenrelief an der Furka. — Eine Gruppe neuer Aquarelle und Zeichnungen von Unold, an gleicher Stelle zu sehen, erwiesen, wie er das zart beklommene, dämmernde Kleinleben der Arbeitswelt verlassen hat, um sich sommerlich farbfrohen Landschaftsblicken hinzugeben. Am wohltuendsten sind Innenräume mit Ausblick ins Freie, weil hier Zimmerblockzwang und Nahform stereometrische Festigkeiten sichern. Die städtische Galerie erwarb ein gutes Beispiel dieser Art, ebenso ein gutes Blatt jener ausführlichen, Oberflächen abtastenden Bleistiftzeichnungen, wie sie mit dem Nachexpressionismus wieder aufkamen, nun auch von Unold geschaffen werden. —

Bei Caspari sah man einen Zyklus von 17 großen neueren Gemälden Kokoschkas, die vielgerühmten, weiträumigen Europalandschaften von 1924 und 1925. Auch wer nicht glaubt, daß diese Malerei die nächste Generation führen wird, muß den blutvollen, gestikulierenden, beschwörenden Farbzauberer bewundern. Der Farbrausch blieb der alte: bald naß dahingeschwemmt, bald trocken hergelegt, bald gewitternd, dämmernd, bald aufflackernd in fulminanter Glut. Immer noch vervöser Kraftrausch und wenig Ökonomie im Pinselstrich. Produktive Trunkenheit, in schärfstem Gegensatz zur produktiven Nüchternheit der Neuesten. Aber selbst bei Kokoschka bahnt sich Entkrampfung an: die Farbfetzen und -keile lösen sich zu einem Farbregen, beinah nach Art eines neuen Impressionismus. Wichtiger ist, daß die entscheidenden Landschaften jetzt hingestreckt in Fliegerperspektive liegen, sich nun zusammenfassende, viel realere Perspektiven ins Bild bohren. Wohltätig beruhigendes Gesamtvolumen trägt und erfüllt jetzt jenes visionäre Stammeln, Schlottern, Fluktuieren der Einzeltechnik, die weiter in aufwühlendem Subjektivismus einherrauscht, wo die Neuesten ihr Hauptziel darin erblicken, die Technik völlig immanent zu machen. (Was könnten beide Parteien voneinander lernen!) Die Arbeiten bleiben ein Beweis von der bedeutenden Naturkraft, die Kokoschkas Name verbürgt.

Das graphische Kabinett G.m.b.H. zeigte den zweiten Teil der dankenswerten Kirchnerausstellung. Die gesamte Entwicklung Kirchners, dieses aus derberem Holze geschnitzten Menschen, wurde sichtbar. Vieles dämonisch Gesehene, groß Figurierte wird stehenbleiben, Reste einseitigen „Brücke"schemas werden vergehen als kruder Afrikanismus, wie er vom Frühexpressionismus her, als bloßer Gegenschlag, sehr geschichtlich bedingt war.

Die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) bietet die graphischen Zyklen nebst einigen Originalzeichnungen von Genelli. Ferner Slevogts erste Bogen der auf vier Lieferungen berechneten Monumentalausgabe von Goethes Faust II. Teil. Sodann einen Parzivalzyklus farbiger Holzschnitte von I. von Duczynska.

Roh.

NEW YORK

Bei Wildenstein wird zur Zeit die „Dreinationale Ausstellung" gezeigt, die Mrs. E. H. Harriman pekuniär unterstützt, um durch sie das innere Verständnis zwischen den betreffenden Völkern zu stärken, um das es, ach, trotz aller Propaganda und schönen Redensarten von hüben und drüben noch immer recht schwach bestellt ist. Die drei Völker des Titels sind natürlich neben dem amerikanischen das englische und französische. Die Ausstellung ist bereits in Paris und London gezeigt worden. Hier war sie zuerst bei Duveens beabsichtigt. Ob sie für die zu „radikal" befunden wurde, weiß ich nicht. Auf jeden Fall hat

sich ihrer jetzt Mr. Kelly, der Freund und Vorkämpfer aller lebendigen Kunst, angenommen, und es ist ihm wohl aus dem Herzen gesprochen, wenn einer der Kritiker dem wohlmeinenden Mäzen anrät, aus der Dreinationalen eine jährliche Internationale moderne Ausstellung zu machen als Ergänzung der mehr konservativen, die die Direktoren des Carnegie Institutes in Pittsburgh jedes Jahr veranstalten. Freilich ist die kundgegebene Absicht der Dreinationalen Ausstellung nicht die, bloß die neueste Richtung vorzuführen; man wünscht vielmehr einen Querschnitt durch das künstlerische Sein und Streben in den verschiedenen Ländern mit Hilfe charakteristischer Beispiele der wichtigsten Vertreter zu ziehen. Auf diese Weise aber kommen eben doch Richtungen und Individualitäten zu Worte, die sonst völlig unbeachtet blieben, und so muß man diesem Unternehmen, trotz mancher ja begreiflichen Schwächen, einen entschiedenen Wert zuerkennen.

Mr. Birnbaum, der seinerzeit zum ersten Male Maurice Sterne in den Räumen der Berliner Photographischen Gesellschaft einem New Yorker Publikum vorführte, nachdem ihn Geheimrat Max Friedländer auf diesen ernst strebenden, in New York lebenden Künstler aufmerksam gemacht hatte, hat für Sterne nun eine bedeutsame Kollektivausstellung bei Scott & Fowles arrangiert, die neben einer Anzahl von Landschaften, Blumenstücken und Figurenbildern in Sternes konzentrierter Weise als Hauptstück eine überlebensgroße Bronzefigur „Erwachen" enthält. *F.*

PARIS

Die Galerie Champigny hat eine Gedächtnisausstellung des im vorigen Jahre verstorbenen Malers Loutreuil veranstaltet. Ehrlichkeit vor der Natur und Draufgängertum sind die ersten Eindrücke angesichts seiner Bilder. Loutreuil erinnert an die Weisgerbersche Art, Akte und Landschaften im Freilicht farbig zu zerlegen und zu konturieren. Nun sucht man seiner Kunst auf Grund seiner menschlichen Eigenschaften einen besonderen Wert zu geben, wie es seinerzeit mit van Gogh gelang. Während des Krieges hat Loutreuil gegen den Krieg Front gemacht; er ging dem Hilfsdienst, zu dem er beordert war, nach Italien aus dem Weg und malte dort. „Ich liebe mein Land, aber ich diene ihm auf meine Weise," war seine Rechtfertigung. Nach Frankreich abgeschoben, kam er in längere Untersuchungshaft, aus der ihn erst ein psychiatrisches Gutachten befreite. Der Arzt konstatierte ein Leiden, das wohl in keinem Lehrbuch der Irrenkunde zu finden ist: „Folie raisonnante à type social"; und damit gelang es, Loutreuil seiner Kunst wieder zurückzugeben. Zu einem van Gogh aber fehlt ihm doch das Format. Er haftet zu sehr an der Haut der Dinge und dringt nicht wie van Gogh zu ihrem Herzen vor. Man muß immerhin in Betracht ziehen, daß Loutreuil mit neununddreißig Jahren starb, gewiß kein Fertiger. —

Zum Unterschied von anderen Weltausstellungen hat die große dekorative Ausstellung 1925 in Paris einen beträchtlichen finanziellen Erfolg gehabt. Neun Millionen Francs sind bereits in die Kassen der Stadt Paris geflossen, vier weitere sollen folgen. Im Laufe des Winters hat die Inflation sehr dazu beigetragen, das durch die Ausstellung angebahnte engere Verhältnis zwischen Industrie und Kunstgewerbe nutzbringend für beide zu gestalten. Einem festen neuen Stil ist man darum noch nicht nähergekommen. Das Chaos der alten Stilverwilderung und -verwaschung besteht weiter in Mode und Innenkunst. Es scheint, als ob man vor einem zeitgemäßen Stil erst einmal einen Antistil haben müsse. Die durch die Ausstellung angeregte Buntheit und Bauschigkeit ist auch in die Theaterdekoration gedrungen. Ein Raum im Pavillon Sue & Mare wurde, genau der Maquette entsprechend, in das neue von der Comédie Française gegebene Stück von Geraldy „Robert et Marianne" übernommen. Unmöglich, damit einen neuen Bühnenstil zu schaffen.

Albert Dreyfus.

ZÜRICH

Man hat es der Wachsamkeit Dr. Wartmanns zu danken, daß man in Zürich die Serie neuentdeckter Studien und Gemälde Anselm Feuerbachs aus der Pariser Studienzeit 1851—54 zuerst zu sehen bekommt, ehe sie den Weg nach Deutschland finden. Die ausgestellten Bilder leiden teilweise durch eine, anscheinend neue, üppige Firnisschicht.

Man wird ergriffen, wenn man in diesem Studienmaterial von ausgeführten, halbausgeführten, grundierten oder nur im Pinselumriß hingeworfenen Gemälden (und Zeichnungen) — fast röntgenisiert — die verschiedenen Quellen aufspringen sieht, von denen dieser tragische Maler in der Zeit einer entscheidenden Wende durchwühlt wurde.

In München ist Feuerbach Kaulbach entgangen, um in Paris Thomas Couture zu verfallen: Couture, dem Mann der „Römer der Verfallzeit", während Delacroix und Courbet zur Verfügung standen. Manet war zu gleicher Zeit im Atelier Coutures,

er warf mit aller Entschiedenheit Pathos und Lyrismen ab und bohrte sich in die Zeit. (Man baute damals in Paris die ersten großen Bauten in Eisenkonstruktion.) — Feuerbach wendete sich von ihr ab. Nie wurde uns der biedermeierliche Ursprung des Malers so klar wie bei diesen unvollendet gebliebenen Gemälden. Bei seiner deutschen Vergangenheit konnte er gar nicht Beaudelaire und Manet finden, die ihm doch über den Weg gelaufen sein müssen! Die beiden stiegen später in die Absynthbuden; Feuerbach ging nach Italien.

Was — besonders an den biedermeierlich gehaltenen Porträts — auffällt, ist des 23jährigen ganz großzügiger Wurf der Flächendisposition. Daneben gibt es Bacchantenköpfe, die an das Graugrün der Napolitaner (Ribera und seine Nachfolger) mehr erinnern als an Ableger Couturescher Staffagefiguren, und eine große Frauenstudie (1854), dunkelgrau-grün-braun, mit beschatteten Augen und gesenktem Blick, der für Feuerbach später so bezeichnend wird. — Dann wieder ein „Mädchen mit dem Tamburin" (1853) in gedämpften Biedermeierfarben, mit jenem fast wollüstigen Hinabgleiten in Vergangenes, das sanft leidender Passivität eigen ist. Nehmt diesem Mädchen den etwas süßlichen Farbenaufstrich und das Tamburin, und ihr habt bereits eine Urform der „Iphigenie". — Im Grunde sind es alle Verlassene, die — wie die Figuren auf einem glänzend komponierten Gruppenbild — den Kopf in den Armen vergraben. In allen wächst eine edle, aber unfruchtbare Traurigkeit, die gern entsteht, wenn die eigenen Schritte der Zeit selbst entgegengesetzt sind. —

Wir bemerken diese Ausstellung Feuerbachs besonders, nicht allein der Wichtigkeit des Fundes wegen. Unwillkürlich wurden unsere Zeitnerven affiziert. Es spinnen sich gefährliche Fäden von diesen Bildern zur „nachexpressionistischen Bewegung" in der aufkommenden Hinneigung zum Wesen des „pictor poeta". In Italien — das in diesen Dingen gern etwas voraus ist — wandelt man bereits offen auf den Pfaden Böcklins und Feuerbachs. Giorgio de Chirico gab — abgesehen von seiner eigenen Malerei — kürzlich in der Serie der „Valori plastici" einen „Courbet" heraus, indem er gerade das Wesen eines „Pictor Poeta" herausschälte. Wir aber fürchten die Rückkehr zur literarischen Malerei wie einen Fallstrick. Es könnte die ganze Bewegung unmöglich machen! *Giedion.*

Von Künstlern und Gelehrten

Willette ist, wie bereits an dieser Stelle erwähnt, kürzlich, beinahe siebzigjährig, in Paris gestorben, einer der letzten Nachkommen Gavarnis. Seine Visionen waren mit allerhand Schäfer- und Gaukelspiel bevölkert. Er bewegte sich darin als Pierrot, und gewiß hat in ihm kein Kostüm besser gestanden als das Gilles' von Watteau. Mit seiner Malerei war er freilich ein Schüler Cabanels. Seine Malerei behielt immer etwas Konventionelles; es läßt sich gerade eben auf der Retrospektive der Indépendants, wo seine noch aus der Chatnoirzeit stammenden Bilder gezeigt werden, nachprüfen. Aber als Zeichner war er originell, witzig, graziös, schlagend. Im „Courrier Français" verfolgte er jahrelang mit seinem behenden Stift alle markanten politischen und gesellschaftlichen Tagesgeschehnisse. Der „Courrier Français" spiegelt eine Epoche. Man kann einmal in diesen Jahrgängen blättern wie im Charivari. Willette war Nationalist, schlug aber auch kommunistische Purzelbäume. Die Hauptsache war ihm die Opposition. Er verspottete den Philister, wurde aber zuletzt selbst ein braver Bürger mit Ehrenlegion, der über dem Pierrotkostüm Frack und weiße Binde trug. Willette verehrte die Mutter Gottes und die kleinen Kolombinen vom Montmartre. Als er starb, fand man unter seinen Papieren eine mit seinem Blut verfaßte und unterzeichnete (!) Einladung an die Pariser Künstlerschaft zu einer nach seiner genauen Vorschrift zu veranstaltenden Totenmesse. Diese Messe wurde am Aschermittwoch in Saint-Germain-l'Auxerrois zelebriert. Forain präsidierte. Der Pater Janvier wetterte gegen Hochmut und Unsittlichkeit bei den Künstlern. Ein sinngemäßer Aschermittwochsabschluß von Willettes Fastnachtsdasein.

Albert Dreyfus.

BERICHTIGUNG

Im Corinth-Artikel des letzten Heftes ist versehentlich eine Jahreszahl falsch gedruckt worden, die der aufmerksame Leser wahrscheinlich schon selbst nach dem Vorhergesagten richtiggestellt haben dürfte. Auf Seite 151 ist das Datum der Übersiedlung Corinths nach Berlin mit 1911 angegeben. In Wirklichkeit muß es heißen 1901.

b.

SAMMLER UND MARKT

DIE LUXUSSTEUER MUSS FALLEN

Der neue Reichsfinanzminister hat kürzlich im Reichstag die Aufhebung der Luxussteuer in Aussicht gestellt und es ist zu hoffen, daß damit auch die Luxussteuer für den Kunst- und Antiquitätenhandel in Wegfall kommt, die sich sowohl aus moralischen als auch wirtschaftlichen Gründen heute kaum noch aufrechterhalten läßt. Moralische Einwendungen gegen diese Form einer Sondersteuer bestehen vor allem im Hinblick auf die Tatsache, daß durch sie der reguläre, jederzeit kontrollierbare Kunsthandel schwer belastet wurde, während umgekehrt der sogenannte nichtöffentliche private Handel aus dieser Steuer unendlichen Nutzen gezogen hat. Denn niemand dieser „privaten" Kunstunternehmer hat sich je um die Luxussteuer gekümmert und es ist ja zur Genüge bekannt, wie zahlreiche Objekte gerade auf dem Wege bewußter Schiebung veräußert worden sind und noch jeden Tag veräußert werden.

Um diese vielen Liebhaberhändler und vor allem die zahllosen neuaufgekommenen kleinen Händler, die auch in 90 von 100 Fällen die Luxussteuer nie bezahlt haben, hat sich die Steuerbehörde nie gekümmert, trotzdem sie immer wieder darauf hingewiesen wurde, während der reelle Kunsthändler von den Beamten des Luxussteueramtes oft in empfindlicher Weise bedrängt wurde. Das war vielleicht der Grund, warum eine ganze Anzahl angesehener deutscher Händler im Ausland Filialen aufgemacht hat, da in Deutschland infolge der Luxussteuer ein Handel mit großen Objekten fast nicht mehr möglich war, diese vielmehr den oben genannten privaten Kunsthändlern überlassen bleiben mußten.

In einem Moment wirtschaftlicher Schwäche, wie wir sie im Augenblick erleben, ist die Aufhebung der Luxussteuer entscheidend für die Existenzfrage eines großen und wichtigen Erwerbszweiges, der durch die wesentlich günstiger gestellte ausländische Konkurrenz Jahre hindurch schwer zu leiden hatte und dem man heute vor allem die Mittel in die Hand geben müßte, das in den Jahren der Inflation vielfach verlorengegangene deutsche Kulturgut wenigstens zum Teil nach Deutschland zurückzuführen. Diese Aussicht besteht infolge unserer stabilisierten Währung durchaus. Voraussetzung für den Erfolg aber wäre in jedem Fall die Beseitigung der Luxussteuer, weil mit derselben ein erfolgreicher Kampf gegen die ausländische Konkurrenz nicht möglich ist.

In diesem Zusammenhang darf dann auch auf die Entwicklung des deutschen Versteigerungsmarktes verwiesen werden, dessen jäher Verfall gegenüber der blühenden Vorkriegszeit vor allem zu Lasten der Luxussteuer geht, weil die großen Versteigerungshäuser, zumal in Berlin und München, durch die Sondersteuer im internationalen Wettbewerb um die Auktionen erstklassiger ausländischer Sammlungen überhaupt nicht mehr mitkonkurrieren können. Und doch stand einmal gerade der deutsche Kunstmarkt in dieser Beziehung ebenbürtig neben Paris und London, gar nicht zu reden etwa von Amsterdam, wo sich in den letzten Jahren vor allem die entscheidenden europäischen Ereignisse abgespielt haben. Die Verkaufsprovisionen der Versteigerungen sind im In- und Ausland ungefähr dieselben. Kommt aber, wie es bisher der Fall war, zu dieser Provision für den Eigentümer der betreffenden Sammlung noch eine Steuer hinzu, die die Provision fast verdoppelt, so ist es ohne weiteres klar, daß Deutschland im internationalen Konkurrenzkampf um ein einzelnes großes Objekt — wie es z. B. die Sammlung Castiglioni war — von vornherein wegen der Luxussteuer ausscheidet. Es entgehen damit dem Reiche nicht nur die für die Versteigerung einer ausländischen Sammlung evtl. fällig werdende Umsatzsteuer, sondern auch alle damit verbundenen Einkommen-Vermögens- und Gewerbesteuern u. a. m. Gegen die Luxussteuer spricht endlich noch die Tatsache, daß viele deutsche Sammlungen aus Furcht vor der Luxussteuer ins Ausland gewandert sind, wo eben eine solche Sonderbesteuerung nicht erhoben wird.

Gerade weil die großen seriösen Firmen des deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels in diesem Augenblick geschlossen für die Aufhebung der Luxussteuer eintreten und weil für die Wiederbelebung der deutschen Wirtschaft auch die Entwicklung am Kunstmarkt durchaus nicht nebensächlich ist, besteht die Hoffnung, daß in Kürze dank der klugen Initiative des neuen Reichsfinanzministers Dr. Reinhold jene Luxussteuer endgültig beseitigt wird, die der deutschen Wirtschaft mehr Schaden als Nutzen gebracht hat. *Biermann.*

EIN REMBRANDT VON SCHWEDEN NACH AMERIKA VERKAUFT

Eine berühmte Sammlung von alten Meistern in dem schonischen Schloß Vanas in Schweden hat neulich eine erhebliche Einbuße seiner wertvollen Kunstschätze er-

litten. Die Sammlung enthält drei Gemälde von Rembrandt, von denen nun das „Porträt eines jungen Mannes", signiert und datiert 1662, von dem gegenwärtigen Besitzer an den bekannten amerikanischen Sammler, Mr. Joseph E. Widener in Philadelphia, verkauft worden ist. Der Preis beträgt nicht weniger als 410000 Dollars. Die Sammlung Wiedener enthält außer diesem Bild sechzehn andere Werke von Rembrandt.

Vor einigen Jahren ist übrigens schon ein anderer Rembrandt „Die Dame mit dem Hund", ebenfalls aus schwedischem Privatbesitz, von dem Museum in Colmar erworben und dann nach Amerika verkauft worden.

Vielleicht wird man jetzt doch daran denken müssen, die Ausfuhr solcher unschätzbaren Kunstwerke durch gesetzliche Verfügung zu verhindern. *A.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Bei Paul Cassirer wird (in Gemeinsamkeit mit Hugo Helbing) am 23. und 24. März eine reichhaltige Sammlung aus königlich sächsischem Besitz versteigert, die hauptsächlich Doubletten enthält, die im Hinblick auf den Besitz der Dresdner Sammlungen dem neugegründeten Verein „Haus Wettin" entbehrlich schienen. In der Hauptsache handelt es sich dabei um eine vielseitige Sammlung von asiatischem Porzellan, von dem rund 275 Nummern allein auf China entfallen. Italienische und spanische Majoliken sind mit 23 Stück in diesem Zusammenhang weniger wichtig. Die Gemälde und Möbel entstammen vorwiegend der Zeit des 18. Jahrhunderts und dem engeren Dresdner Kunstbezirk. Hier ist ein besonderer Hinweis auf die Landschaften des bekannten Hofmalers Joh. Alex. Thiele am Platze. Dieser Abteilung von rund 400 Nummern folgt eine solche aus Gräfl. Brühlschem Besitz mit prachtvollen Meißner Vasen, darunter einem Satz von fünf Augustus Rex-Vasen mit der Marke A. R. und Stücken ähnlicher Qualität, die zu den großen Seltenheiten gehören. Unter den Bildern dieser Abteilung verdient Goethes Brustbild von Darbes (Karlsbad 1787) besondere Erwähnung. Ähnlich wie die kleine Sammlung von Miniaturen ein besonders schönes Email auf Kupfer mit dem Bildnis August d. III. enthält. Einzelne Möbel und einige Waffen vervollständigen diese Abteilung. Danach verzeichnet der Katalog noch wenige Gemälde, unter denen ein Januarius Zick und ein Pastell der Rosalba hervorzuheben sind.

An die Versteigerung dieser Sammlung schließt sich eine solche von antiken Teppichen aus altem Berliner Privatbesitz mit rund 40 Nummern vorderasiatischer Herkunft und sehr hohem Alter, die nicht zu den alltäglichen Dingen auf dem Kunstmarkt rechnen.

Den Beschluß macht dann noch eine kleine Sammlung aus einem Frankfurter Nachlaß mit 35 Handzeichnungen von Menzel (24 Nummern), von Ludwig Richter (8 Nummern) und Einzelblättern von Klinger und Thoma.

* * *

Am 23. März kommt bei Rud. Lepke eine alte rheinische Sammlung mit Gemälden alter Meister zur Versteigerung.

Holländische Landschafts- und Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts, van der Vliet, Hondecoeter, Ostade, Jan Steen, Willaerts, Decker, Heda und viele andere, sind mit guten und bezeichnenden Werken vertreten. Interessant ist eine „Bauernschlägerei" von Adriaen van Ostade, zu der sich die Zeichnung im Leidener Museum befindet. — Von den Flamen ist ein ausgezeichnetes und charakteristisches Bild des Rubens, die „Ceres", vorhanden, zu der Reihe der Götterdarstellungen dieses Meisters gehörig. Ferner muß von Jan Brueghel eine interessante „Belagerung von Granada", ein besonders farbenprächtiges und seltenes Bild, erwähnt werden.

Aus der italienischen Schule finden wir einen „Christus an der Martersäule" von Sodoma sowie schöne dekorative Bilder von Magnasco und aus der Werkstatt des Pannini. Ein paar prachtvolle Porträts stammen aus dem Schlosse Schlesisch-Nettkow, insbesondere zwei Bildnisse Peters III. als Zarewitsch und seiner jungen Frau, der späteren Großen Katharina. Sehr reizvoll ist das Bildnis einer preußischen Prinzessin von der Anna Dorothea Therbusch, ein Meisterwerk dieser Künstlerin. *B.*

REDAKTIONELLES

Die Pariser Vertretung des Cicerone übernimmt mit diesem Heft Dr. Albert Dreyfus, Paris, 108 Boulevard du Montparnasse, der die redaktionellen Geschäfte und die ständige Berichterstattung im überlieferten Sinn fortführen wird. Herrn Adolphe Basler gebührt der Dank von Verlag und Herausgeber für die mehrjährige Mitarbeit und Vertretung unserer Zeitschrift, die gerade in Paris seit langem viel beachtet wird.

Der Miniaturenmaler G. D. Bossi[1]

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL

DIESER Aufsatz will eine knappe Einführung in das Leben und Werk eines Künstlers bieten, der zu Lebzeiten europäischen Ruf genoß, heute außerhalb Schwedens (wo er lange Jahre, ein Wegweiser lokaler Miniaturmalerei, gewirkt hat) und außerhalb der engeren Fachkreise, nicht zuletzt infolge der sehr ungleichen Qualität der Bilder, nur selten nach Verdienst gewertet wird. Der Zweck der kleinen Arbeit ist erreicht, wenn es ihr gelingt, zu der allgemeinen Würdigung eines der lebendigsten und — wo er unbehindert vom Auftraggeber ist — individuellsten Miniaturenmaler beizutragen, dessen Bildnisse ein Lichtwark[2] „zu den besten Werken der Epoche" rechnet, wie ihn auch Lemberger[3] als „einen der vorzüglichsten Miniaturisten an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts" bezeichnet.

* * *

Eine echte Vagantennatur hat Giovanni Domenico Bossi, obgleich überall gefeiert und mit den größten Ehren bedacht, fast das ganze Leben auf Kreuz- und Querfahrten durch Mittel- und Nordeuropa verbracht, woraus sich die Verstreutheit der Arbeiten und damit zum Teil der Umstand erklären, daß sein Werk noch keine ausführliche biographische Bearbeitung erfahren hat.

Die Eltern, Bartolomeo und Maria Bossi, die uns anläßlich der Eintragung der Geburt (am 28. Juli 1767) in den Matrikeln von S. Maria Maggiore in Triest begegnen, mögen daselbst um die Mitte des 18. Jahrhunderts eingewandert sein (vermutlich aus Oberitalien, wo sich der Name Bossi ziemlich häufig findet, vielleicht Nachkommen der bekannten Stuckatorenfamilie aus Porto bei Lugano). Die künstlerische Ausbildung dürfte Domenico in Venedig erhalten haben. Wenigstens werden im Katalog der Berliner Kunstausstellung vom Jahre 1789 seine Miniaturen unter dem Namen eines Herrn Bossi aus Venedig angeführt. Auch hat ihn zu Anfang die ausgeglichene, duftig-zarte Farbigkeit der Rosalba Carriera stark beeinflußt. Ihr Vorbild wirkt besonders deutlich in dem noch wenig selbständigen, in gedämpften, ineinander verschwimmenden Farben gehaltenen Bildnis der Mutter nach (Abb. 1)[4],

---

[1] Eine Zusammenstellung der wichtigsten älteren Literatur bei Axel Romdahl in Thieme-Beckers „Künstlerlexikon" IV., Leipzig 1910, S. 405. Seither an Wichtigerem: E. Lemberger, „Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten," Stuttgart 1911, S. 16 (Zusammenstellung der bekannten Daten). Von demselben: „Die Bildnisminiatur in Skandinavien" I., München 1912, S. 78ff. (die ausführlichste der bisherigen Lebensbeschreibungen). Ergänzend H. Buchheit im Helbingschen Auktionskatalog der Miniaturensammlung D. Bossi, München 1917 (mit besonders reichem Abbildungsmaterial) und A. Castiglioni, „Un pittore e miniaturista Triestino del settecento" (mit Daten zu Bossis Herkunft), abgedruckt in der „Alabarda" Triest 1919. Über Bossis Beziehungen zu den an der Würzburger fürstbischöflichen Residenz beschäftigten Stuckatoren aus Porto bei Lugano: Sedelmayer-Pfister, „Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg", München 1923, S. 224, Anm. 416.

[2] Lichtwark, „Das Bildnis in Hamburg" I., Hamburg 1898, S. 165.

[3] Lemberger, „Die Bildnisminiatur in Deutschland," München 1906, S. 319.

[4] Für die entgegenkommende Überlassung der Klischees zu Abb. 1, 5, 6, 7 sei Herrn H. Helbing (München) bestens gedankt; für die freundliche Beschaffung photographischen Materials den Herren: Dom. Artaria, Direktor Dr. R. Eigenberger von der Akademie d. bild. Künste, Graf Kamillo Razumofsky, Börsenrat R. Wortmann, sämtlich in Wien, ferner Herrn Dr. A. Sjöblom vom schwed. Nationalmuseum in Stockholm.

das vor mehreren Jahren mit Bossis Gemäldesammlung (die eine Auswahl seiner vorzüglichsten Miniaturen enthielt) bei Helbing (Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 1) versteigert wurde. Damals ist der deutschen Öffentlichkeit zum erstenmal ein umfassender Einblick in das Werk des Künstlers gewährt worden.

Von 1794—1796 hält sich Bossi in Hamburg auf, wo er die vornehme Gesellschaft porträtiert. In diesen Bildern, in denen er das in der Miniaturmalerei so beliebte Detaillieren durch eine (auch in der Wiedergabe der Haare sich äußernde) breite, impressionistische Malweise ersetzt, die sich in der Bevorzugung effektvoller Hell- und Dunkelkontraste mit den Italienern des Barocco und den großen Engländern (Reynolds und Gainsborough) berührt, weist er der Miniaturkunst einen ihr bisher unbekannten Weg (Abb. 2).

Die Entführung seiner Frau verleidet ihm in Hamburg das Bleiben. Über Petersburg, wo er nur kurz verweilt, gelangt Bossi noch im gleichen Jahr nach Stockholm. Auf Grund des Bildnisses des Historien- und Porträtmalers C. F. v. Breda (1799)[1] wird er in die Kgl. Kunstakademie aufgenommen, wie er denn auch bei Hofe gern beschäftigt — so malt er beispielsweise die junge Königin Friederike[2] und 1808 ihren Sohn, den Prinzen Gustav Wasa[3] —, den Titel eines schwedischen Hofmalers erlangt. Seine realistisch-impressionistische Kunst, die erst in Schweden und Rußland voll zur Entfaltung gelangte, hat, wie aus den Arbeiten Giuseppe Rotas, der J. E. Bolinder, J. A. Gillberg, J. Léauté, M. V. Noreus, C. F. Viertel zu ersehen ist, die Entwicklung der Miniaturmalerei in Skandinavien nachhaltig beeinflußt. Der Zeit des durch mehrfache Auslandreisen (nach Petersburg und Deutschland) unterbrochenen Aufenthaltes in Stockholm entstammt auch das farbig fein abgestimmte Selbstbildnis von 1801 (Abb. 4; Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 9) und ebenso der gleichfalls aus der Sammlung Bossi herrührende Mädchenkopf in Silberstiftmanier (Abb. 7; Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 10): eine der schönsten und innigsten der sehr sensiblen Bildniszeichnungen, die zeitlich mit dem Bild des kleinen Gustav Wasa und der Miniature der Herzogin Anna Karoline von Braunschweig[4] zusammengeht. Neben derartigen, mehr oder weniger impressionistisch aufgefaßten Bildern malt Bossi auch weiterhin manches in der ursprünglichen, schummrige, ineinander übergehende Farben bevorzugenden Art, wie sie das Damenbildnis aus ehemals Mühsamschen Besitz[5] und das kurz vor dem Verlassen Schwedens, im Jahre 1812 entstandene „Bildnis eines schwedischen Staatsmannes“ (Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 12) kennzeichnet.

Von Stockholm, dem Bossi im Jahre 1812 endgültig den Rücken wendet, begibt er sich zunächst nach Petersburg. Auch hier mit Aufträgen überhäuft, zu deren reifsten Früchten der breit gemalte, ausdrucksvoll brutale Kopf eines russischen Staatsmannes (Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 12) gehört — wie denn Bossi überhaupt ein Meister männlicher Charakterköpfe ist —, wird er von Kaiser Alexander (Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 13), den er gleichfalls porträtiert, zum russischen Hofmaler ernannt. Dennoch vertauscht er, wie aus der Signatur der durch die gleichzeitige französische Malerei beeinflußten Miniature der Herzogin von Dalberg hervorgeht, noch im selben Jahre Petersburg gegen Paris. Der wenngleich nur kurze Aufenthalt an der Seine ist für den im Zeichen des Klassizismus größere, zeichnerisch-plastische Klarheit an-

---

[1] Lemberger, „Die Bildnisminiatur in Skandinavien,“ Taf. 35.

[2] „L'Exposition de la miniature à Bruxelles en 1912“, Bruxelles-Paris 1913, Taf. XLV, Nr. 200.

[3] Lemberger, „Die Bildnisminiatur in Deutschland,“ Taf. LXIII, Nr. 309.

[4] Lemberger, a. a. O., Taf. LXIV, Nr. 308.

[5] Auktionskatalog der Miniaturensammlung Mühsam, Wien 1925, Nr. 27.

Abb. 1. Bildnis der Mutter (um 1790)
Öl auf Holz (7,5 × 6,3 cm)
Ehem. Sammlung Bossi

Abb. 2. Damenbildnis (1796)
Aquarell auf Elfenbein (Dm. 6,5 cm)
Wien, Sammlung Wortmann

Abb. 3. General v. Cardell (1797)
Aquarell auf Elfenbein (Dm. 7,5 cm)
Stockholm, Nationalmuseum

G. D. Bossi

Abb. 4. Selbstbildnis (1801)
Aquarell auf Elfenbein (Dm. 9,3 cm)
Ehem. Sammlung Bossi

Abb. 5. Bildnis eines jungen Mädchens (1808)
Farbige Silberstiftzeichnung auf Karton (8,2×6,3 cm)
Ehem. Sammlung Bossi

Abb. 6. Bildnis eines älteren Herrn (1813)
Aquarell auf Papier (13×10,5 cm)
Ehem. Sammlung Bossi

G. D. Bossi

Abb. 7. Damenbildnis (1820)
Aquarell auf Karton (16,5 × 12 cm)
Ehem. Sammlung Bossi

Abb. 8. Domenico Artaria (1815)
Aquarell auf Karton (10,5 × 8,3 cm)
Wien, D. Artaria

Abb. 9. J. B. Lampi d Ä. (1815)
Aquarell auf Elfenbein (13,5 × 11,3 cm)
Wien, Akademie der bildenden Künste

G. D. Bossi

Abb. 10. G. D. Bossi. Familie v. Neuwall (1819)
Kreide mit Rötel gehöht (79×61 cm)
Wiener Privatbesitz

strebenden Spätstil ausschlaggebend geworden. So zeigt auch ein bald darauf entstandenes Greisenbildnis (Abb. 5; Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 18), aus dessen Umschriftung wir von dem Aufenthalte Bossis in Venedig im Jahre 1813 erfahren, dem Dalberg-Porträt verwandte Formengebung.

Das Jahr 1814 trifft den Künstler in Wien, das den Ruhelosen am längsten zu halten versteht. Wie rasch er die für Daffingers süßliche Manier begeisterten Wiener für seine (der ihren sich anpassende) Kunst einzunehmen wußte, beweisen die verschiedenen Miniaturen aus Wiener Patrizierkreisen, die, wie jene von Frau[1] und Kindern des Bankiers Geymüller und der Therese Artaria, der Gattin des bekannten Kunsthändlers, dem Jahre der Übersiedelung nach Wien angehören. Mehr der Mode zuliebe als aus eigener Neigung mit der eingesessenen Miniaturkunst paktierend, schafft er hier zwei seiner bedeutendsten impressionistischen Bildnisse: das mit breiten Pinselstrichen hingeworfene Konterfei des Domenico Artaria (Abb. 8), zu dem Bossi als Bildersammler und marchand amateur in engen Beziehungen stand, und — ebenfalls im Jahre 1815 — das ausgeglichenere J. B. Lampis d. Ae. (Abb. 9), von denen er, als Landsleuten, besseres Verständnis seines, dem Wesen nach italienischen Impressionismus erwarten durfte. Auf Grund des Bildnisses von Lampi, der die Stelle eines Akademiedirektors bekleidete, wird Bossi anfangs 1818 zum Mitglied der Wiener Kunstakademie gewählt. Auch vom Hof mit Aufträgen bedacht, malt er unter anderem den Kaiser Franz (1826) (Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 25). In der Qualität läßt sich dieses Bild ebensowenig wie das nicht minder konventionelle des Bernadotte (1824) (Min.-Sammlg. D. Bossi, Nr. 24) mit den älteren Miniaturen vergleichen. Die künstlerische Kraft des hohen Fünfzigers beginnt zu ermatten.

Im Jahre 1824 hatte Bossi zum zweiten Male geheiratet. Dieser Ehe entstammt die 1825 geborene Charlotte, vereh. Beyerlein (die sich als Bildnismalerin, Gesangs- und Zeichenlehrerin betätigte). Mit Frau und Tochter sucht der Greis noch einmal Hamburg (1834—1836) und von dort Italien auf. Im Jahre 1841 übersiedelt Bossi nach München, wo er am 7. November 1853 im Alter von 86 Jahren stirbt. — An die Volkstümlichkeit, deren er sich in Wien erfreute, erinnert noch der Name einer Gasse im XIII. Bezirk.

* * *

Großformatige Arbeiten hat Bossi nur wenige geschaffen. In Wiener Privatbesitz befinden sich die fast lebensgroßen, in Kreide und Rötel ausgeführten Kniestücke des Bankiers Leop. Edlen v. Herz (Metternichs finanziellem Vertrauensmann) und der Familie seines Schwiegersohnes Ignaz Edlen v. Neuwall (Abb. 10) — beide aus dem Jahre 1819 —, charakteristische Beispiele für seinen wienerisch gefärbten Klassizismus. Das letztere (künstlerisch bedeutsamere) Bild zählt in der Ungezwungenheit der Komposition, der im Bildaufbau wie in der plastischen Wiedergabe der Gestalten sich offenbarenden mit Anmut gepaarten Großförmigkeit zu den bemerkenswertesten österreichischen Familiengruppenbildern der Biedermeierzeit.

[1] E. Leisching, „Die Bildnisminiatur in Österreich," Wien 1907, Taf. XXVIII, Nr. 131.

Zur Situation deutscher Architektur
(Die kunstgewerbliche Infiltration)[1]

Mit 2 Abbildungen im Text und 7 Abbildungen auf 3 Tafeln

Von SIGFRIED GIEDION

SETZEN wir die Zeit, in der der deutsche Expressionismus — und in ihm wieder: die Malerei — den unbedingten Oberton hatte von etwa 1912—1920, so gibt das gleichzeitig den Zeitraum, in der — auf deutschem Boden — die Architektur zu den abseitigen Künsten gehörte. Was soll Architektur, die Umhüllende des äußern Lebens, wenn der Kardinalruf lautet: Blickt nach innen, gebt Befreiung von den Dingen, gebt Geist! Malt das innere Wesen malt in aufwühlenden Farben unsere mißhandelte Generation, umstrahlt von den Zuckungen der Unendlichkeit!

Expressionistische Architektur im eigentlichen Sinn gibt es überhaupt nicht. Architektur blüht nur, wo sie herrschen kann! Es lag im System des deutschen Expressionismus, daß die Architektur ihm entgleiten mußte. Einzelne Schöpfungen Pölzigs könnten — ohne daß wir damit einen Stil umschreiben möchten — Symbole expressionistischer Architektur sein. —

Als der Expressionismus ins Breite floß, tränkte er nicht die Architektur, sondern das Kunstgewerbe. Von den Bildern stiegen die Farben in die Wände und Gegenstände.

1925: Viele sehen sich schlagähnlich vor einer verwandelten Situation. Eine neue Architektur regt sich: unkunstgewerblich, unmodisch. Verwandte Erscheinungen entstehen von Rußland bis Amerika und mit einer bis jetzt nicht gekannten Schnelligkeit werden die Landesgrenzen überschritten, damit alle schöpferischen Laboratorien sich gegenseitig befruchten können. Die „freien“ Künste geraten für eine Zeit ins Hintertreffen, denn die Tatsächlichkeit, allerdings mit utopischem Blutlauf, beginnt zu regieren! Der

---

[1] Anlaß zu den folgenden Bemerkungen gibt die Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle „Typen neuer Baukunst“, die W. Hartlaub, in Verbindung mit G. Platz und E. Strübing, in den letzten Monaten veranstaltet hatten. Mit Ausnahme eines kleinen holländischen Anhangs, handelte es sich dabei um „Typen deutscher Baukunst“, wobei anscheinend das Rheinland eine besondere Hervorhebung erhielt (Industriegebiet). Wenn auch sehr vieles bereits aus Zeitschriften bekannt war, so erhielt man durch die großformatige Ausbreitung und Nebeneinanderreihung verstärkte Eindrücke. Die Ausstellung war, mit Ausnahme von den zeitrepräsentativen Meistern Behrens und Poelzig, nach Bautypen geordnet. Dem Stande heutiger Architektur entsprechend, gehörte der größte Raum den eigentlichen Nutzbauten: Fabriken, Lagerhäusern, Verwaltungsgebäuden, Hochhäusern (ausgeführten und projektierten). Weniger befriedigend war im Anbau das Wohnproblem ausgebreitet. Das hängt wieder mit dem fragmentarischen Stand dieser für die nächsten Jahre interessantesten, baulichen Angelegenheit zusammen. — Ganz allgemein fiel uns auf, wie geradezu unerträglich die rembrandtbraunen Schaubilder der Architekten geworden sind, die eine so präzise Angelegenheit wie ein Bauwerk in eine unsachliche gespensterhafte Schminke und Pseudomonumentalität hüllen. Schlimmes Überbleibsel des 19. Jahrhunderts, das der heutigen Unfähigkeit des Laien, sich mit architektonischer Zeichengebung auseinanderzusetzen, auf üble Weise entgegenkommt. Man vergleiche damit die Ehrlichkeit barocker Architekturstiche. Allerdings: damals war Architektur jedermanns Sache! Heute hat nur die Photographie Berechtigung und — bei Übersichtsplänen oder Projekten — die Parallelperspektive, wie sie Gropius oder die Konstruktivisten anwenden, denn diese gestattet — wenn nötig — mit einem Blik auch das Innere eines Baues phrasenlos zu erfassen. — Die Abbildungen, die den Ausführungen beiliegen, verdanken wir fast ausnahmslos dem Entgegenkommen der Herren Dr. Hartlaub und Strübing. — *G.*

Architekt wendet sich vom Maler, Bildhauer und — mit besonderem Nachdruck — vom Historiker ab, um als seinen eigentlichen Bruder und Helfer den Soziologen, Statistiker, Volkswirtschaftler anzuerkennen.

Der Architekt wirft mit Bewußtsein die letzte ästhetische Isolierschicht, die ihn vom wirklichen Leben trennen könnte, ab, um — fast selbstvergessen — die Kommandoworte der regierenden Bedürfnisse möglichst restlos in sich aufnehmen zu können: Wichtiger als Form, Monumentalität sind die Verkehrskurven einer Stadt geworden. —

Man befürchte nicht, daß nun auf einmal eine spannungslose Nüchternheit aufsteige: Bevor nicht die Architektur das ganze Niveau unseres geänderten Lebens restlos in sich gesogen hat, so lange kann sie nicht Formulierungen finden, deren grundsätzliche Richtigkeit den späteren Generationen zum unentbehrlichen Material wird. Wir verlangen nach Stetigkeit! Die Architektur formuliert, muß neu formulieren, um die neuen Verhältnisse voll in sich tragen zu können.

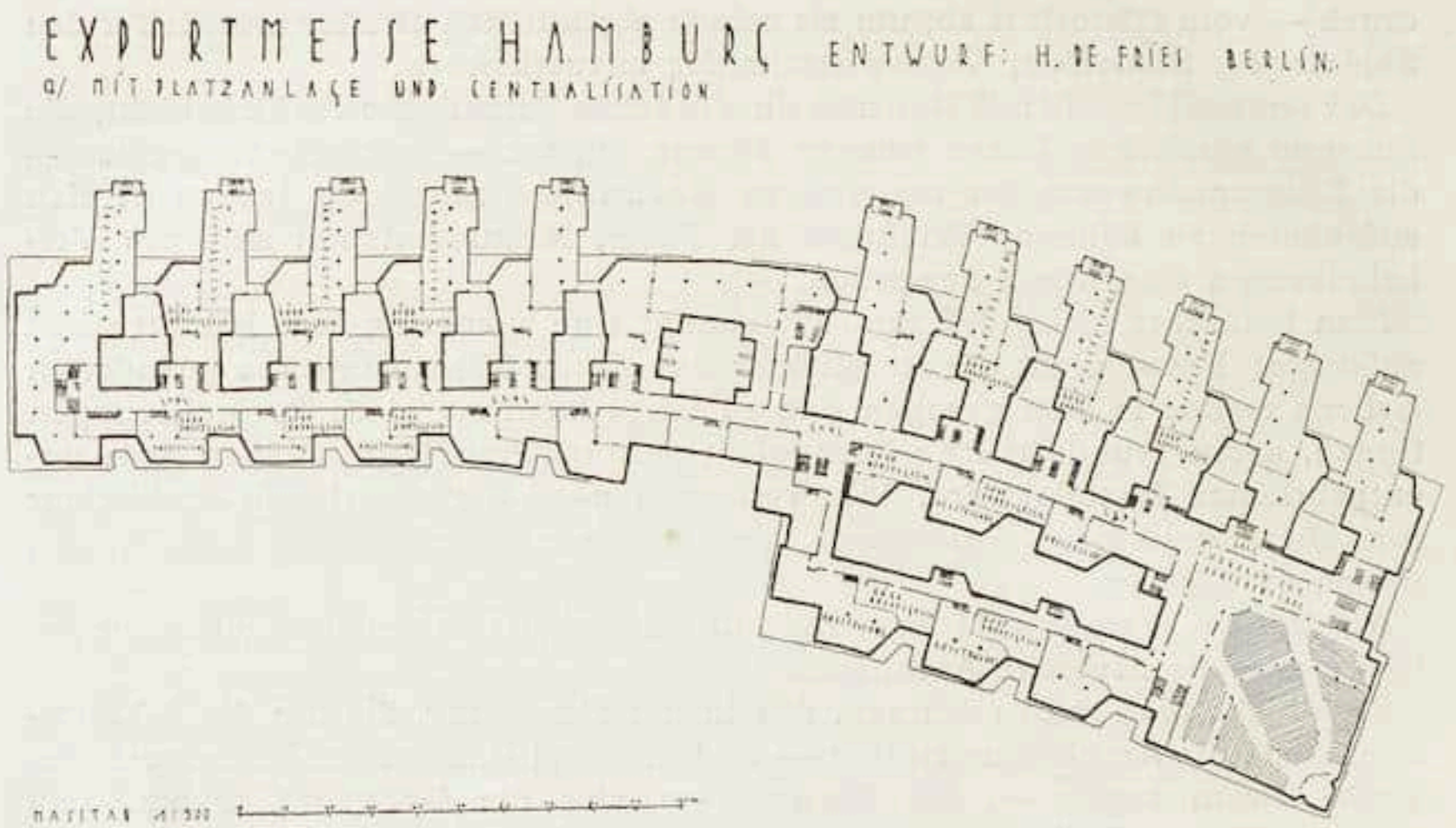
An diesem Wendepunkt fragt man unwillkürlich: In welcher Situation befindet sich die deutsche Architektur?

Überblick: Man muß erkennen, daß in der Bewegung, die um die Jahrhundertwende die Architektur erfaßte — und in deren Fahrwasser heute noch der große Strom segelt —, das Kunstgewerbe die Oberhand bekam. Das hatte zur Folge: Nicht die Architektur kam zur Herrschaft, sondern das Kunstgewerbe! Es ist kein Zufall, daß die meisten wegbahnenden Architekten dieser Zeit vom Kunstgewerbe oder doch von der Innendekoration herkamen. Versuchen wir Vor- und Nachteile der kunstgewerblichen Infiltration klarzulegen: Das Kunstgewerbe geht von der Form aus. Das Kunstgewerbe reinigte mit der Durchführung des Kampfrufes: Zweckform gegen Stilform den deutschen Boden am radikalsten von allen umliegenden Ländern von den Klichée gewordenen Stilnachahmungen. Ein gewisses Niveau von Gerätschaft und Innenraum ist soweit Selbstverständlichkeit geworden, daß auch der letzte deutsche Spießer etwa vor den Jugendstiliaden der Pariser Kunstgewerbeausstellung eine erhabene Überlegenheit empfand.

Allein über Nacht hat sich mit der, die Herrschaft antretenden Architektur die Problemstellung geändert. Man fragt nicht mehr lang: Zweckform oder Stilform. Man zerbricht sich nicht mehr den Kopf, einen formalen Stil zu finden, wie es im Gefolge der kunstgewerblichen Fragestellung immer wieder geschah. (Übrigens taucht das Suchen nach einem einheitlichen Zeitstil im Augenblick auf, als verschiedene Stilformen nebeneinander verwendet werden, und ist bis in das 3. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zurückzuverfolgen.) Fast bis zur Gleichgültigkeit gegen die Form (Reaktionserscheinung) herrscht für den neuen Architekten nur Bedürfnis, Baukosten und Zahl (Berechnung)! Für einen wirklich neuen Stil dürften das allerdings die besten Helfer sein. —

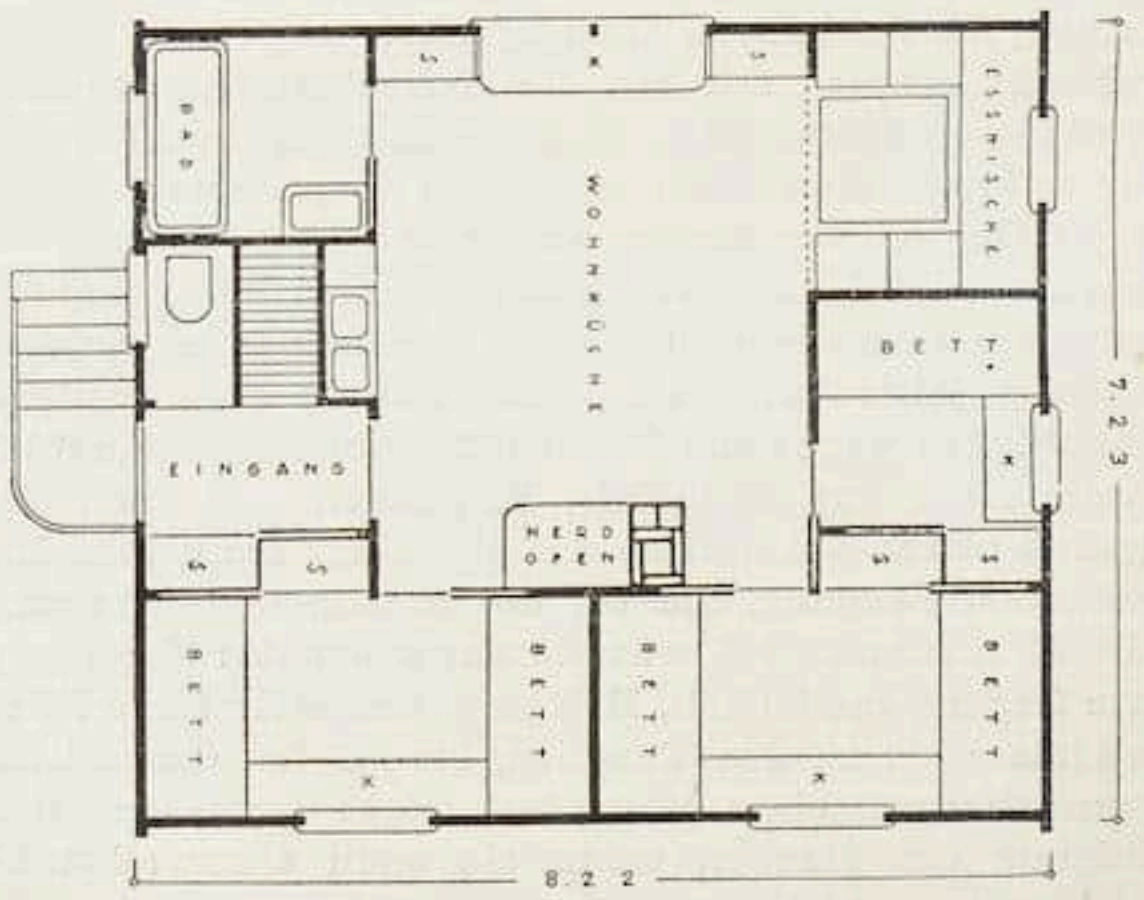
Wir sind mit der Bewegung, die wir die kunstgewerbliche nennen, aufgewachsen, und voll anerkannt sei, was sie uns schenkte: Reinigung des Hausrats, verfeinerte Gegenständlichkeit, Belebung fast aller Materialien: vom Metall über edle Hölzer bis zu den Textilien, bis zu den Oberflächenreizen der Keramik, bis zum Verputz einer Mauer! — Nicht vergessen sei die architektonische Reinigung des Hauses, wenn sie auch einer allzu kissenfreundlichen Boudoirstimmung nicht entging.

Doch muß einmal klar gesagt werden: Die Kunstgewerbebewegung hat sich totgelaufen! Und nicht erst seit heute! Die „Werkstättenkultur", die mit den Geschmacksnerven eines verfeinerten Bürgertums rechnete, ist am Ende. Am deutlichsten zeigt sich das an der zuerst zu Bedeutung gelangten „Wiener



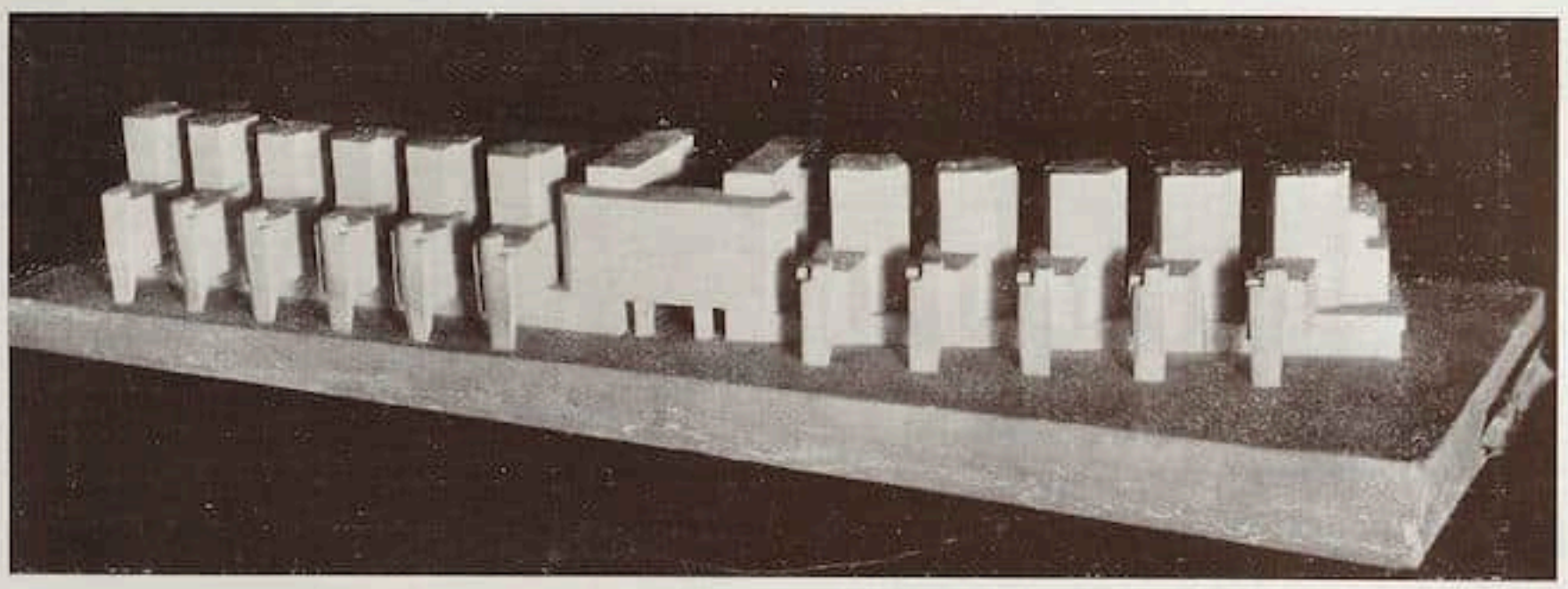
H. de Fries / Exportmesse für Hamburg

Außerordentlich selbständige Auffassung des Hochhausproblems. Wie Dampfhämmer sitzen die einzelnen, 35—45 m hohen Kompartimente nebeneinander, in ihrer Gesamtheit in leichter Kurve schwebend. Dazu ein vorzüglicher Grundriß mit kluger Lichtverteilung, die die Ausstellungsräume weit verschiebt, so daß die hammerartigen Bauten entstehen. — Zur Ausführung aber ist ein Entwurf Distels bestimmt, dessen Langweile noch größer ist als seine Mittelmäßigkeit.

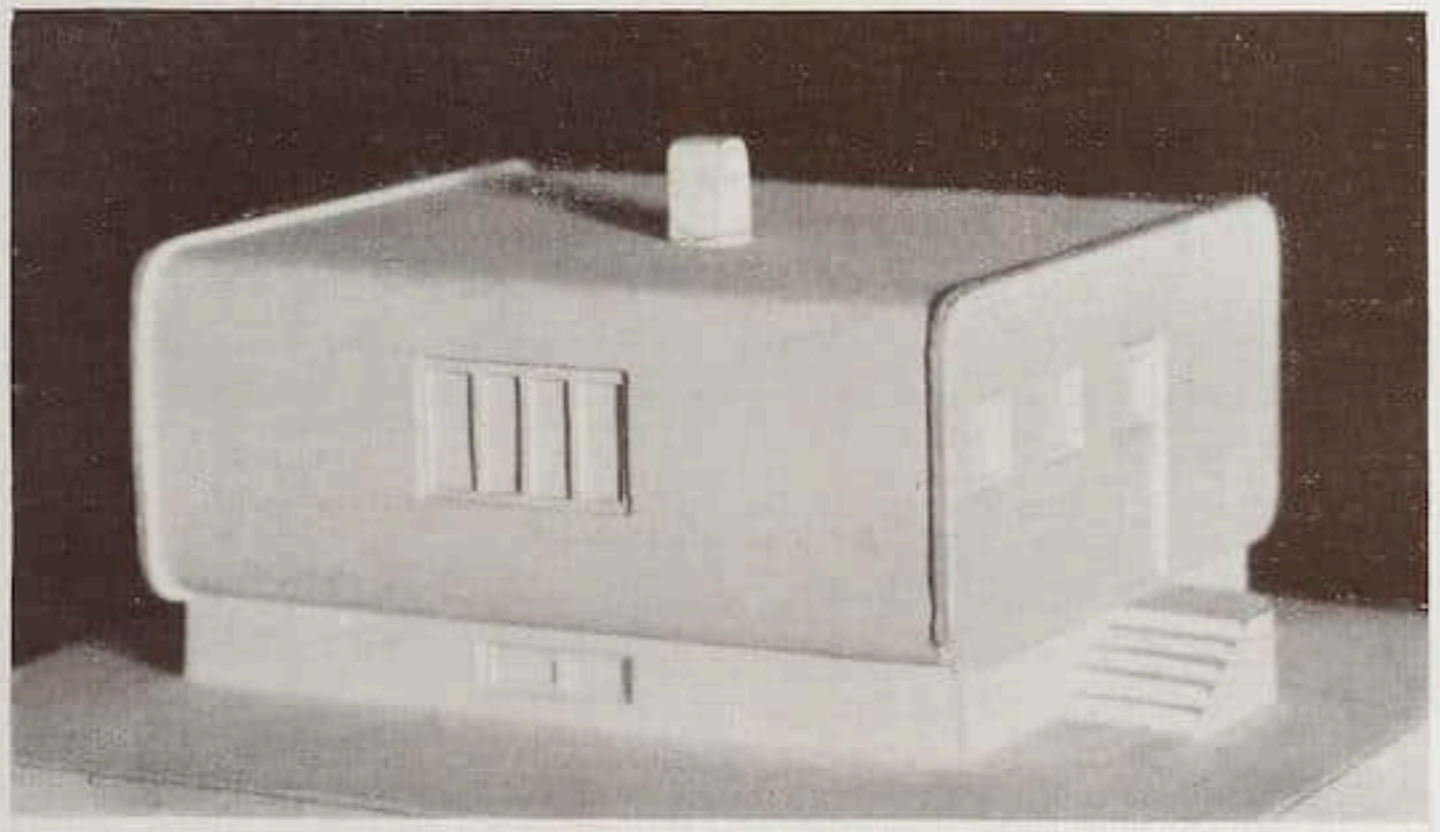


H. Soeder, Kassel

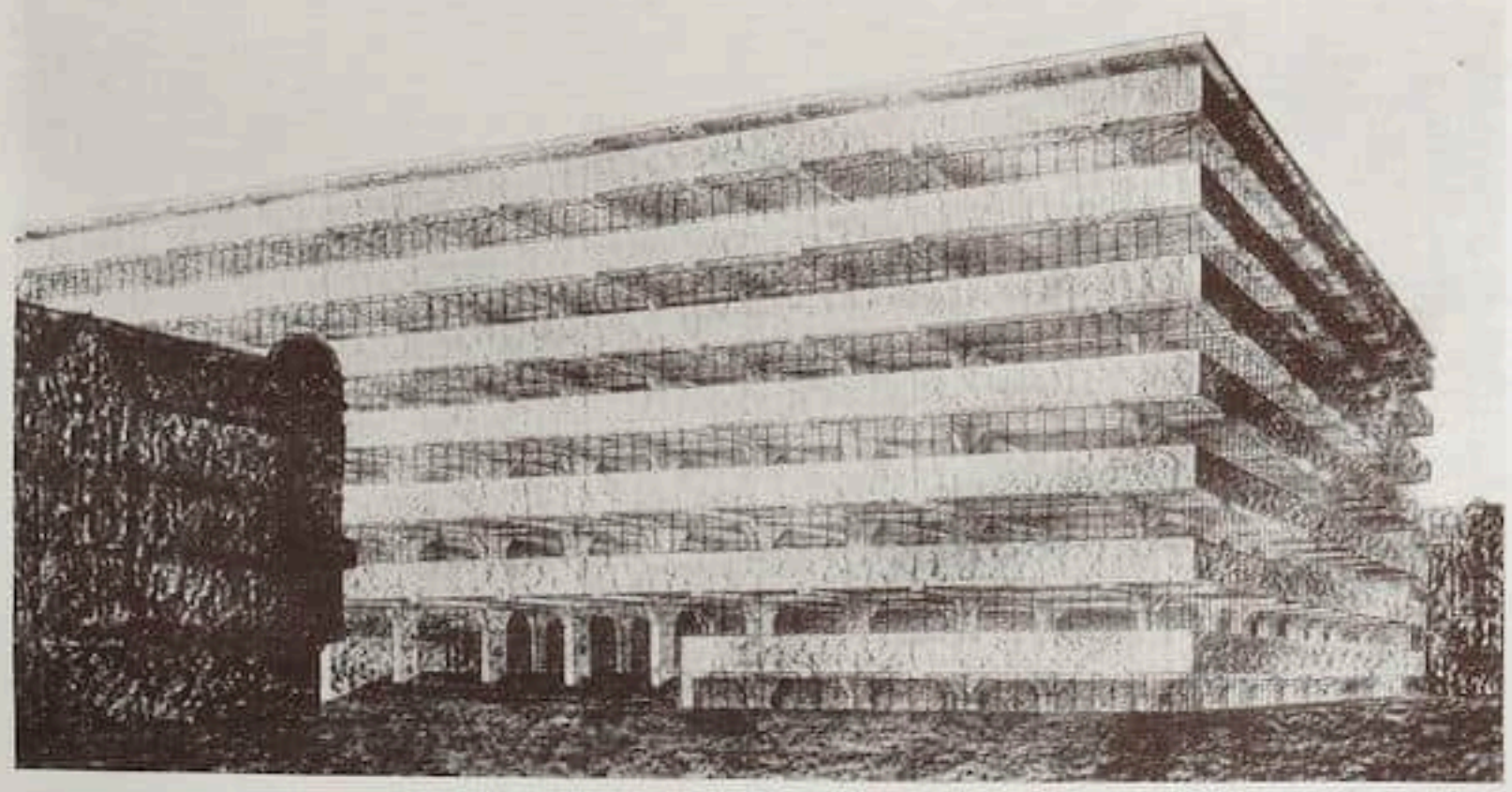
Eines der wenigen Beispiele auf der Mannheimer Ausstellung, das sich mit trockener Montage der Kleinhäuser an Ort und Stelle befaßt. Zugunsten des großen Wohnraums (Wohnküche) werden die übrigen Räume mit schiffsmäßiger Ausnützung des Platzes beschränkt.



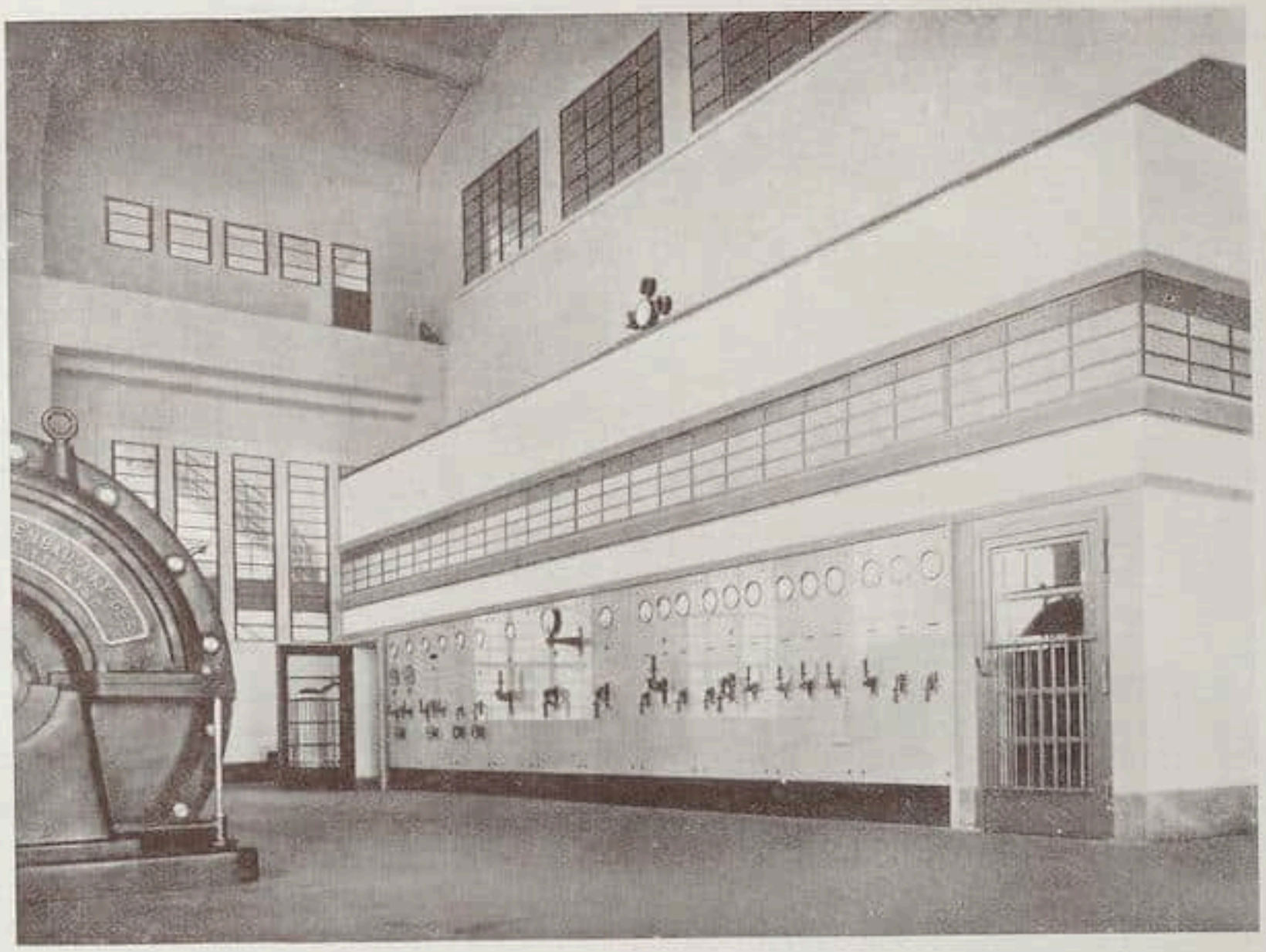
H. de Fries — Entwurf der Exportmesse in Hamburg



H. Soeder, Kassel — Kleinfamilienhaus

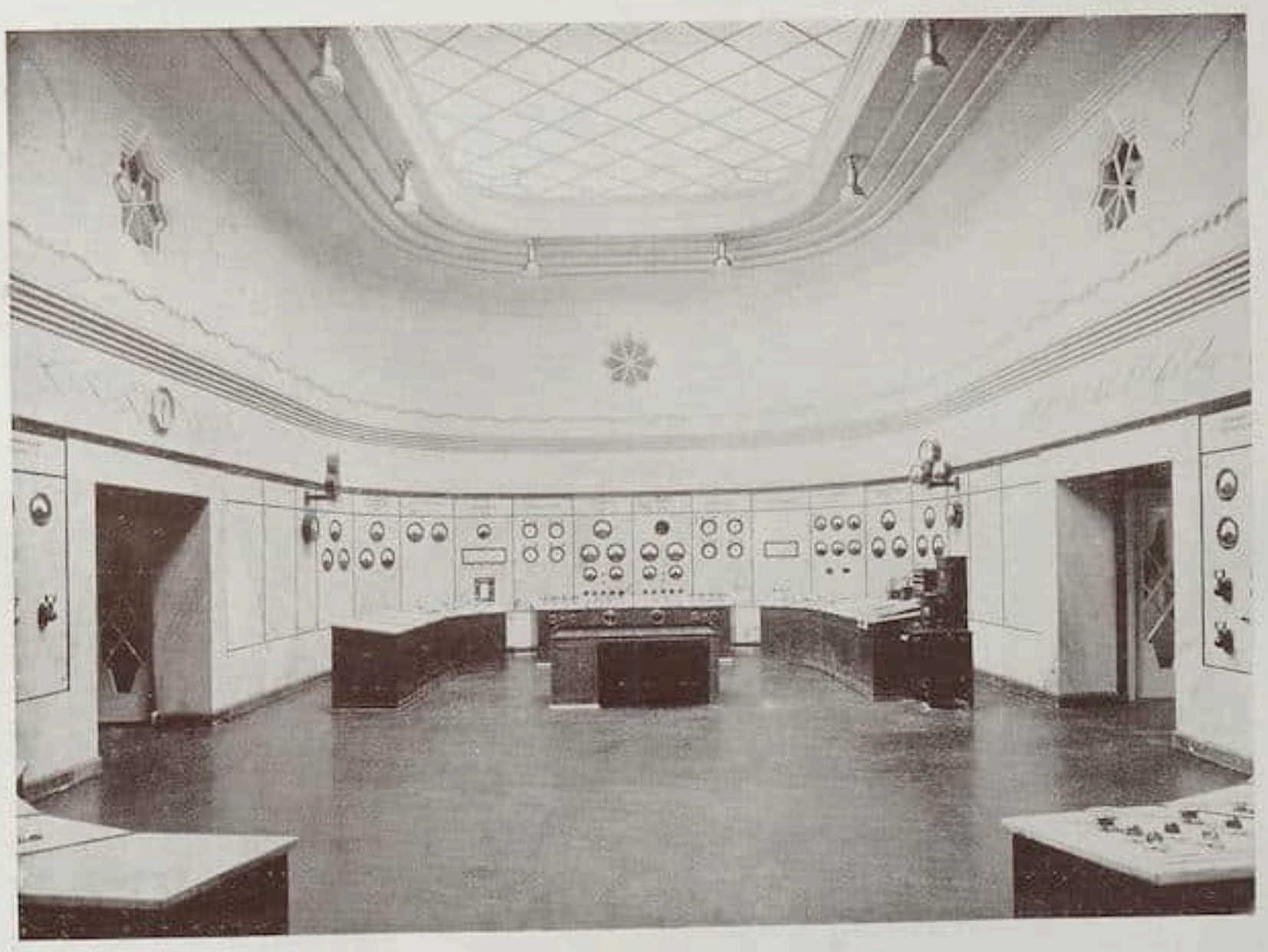


Mies v. d. Rohe — Warenhaus



Alfred Fischer, Essen — Maschinenhaus Zeche Königsborn

Obwohl im einzelnen nicht ganz systematisch durchgeführt, doch wohltuendes Beispiel, wie heute derartige Aufgaben gelöst werden



Schalthalle des Kraftwerks Finsing

Man spürt an der Tearoomartigen Formgebung nichts, das andeuten würde, daß hier die Befehlsstelle über mehr als 100 000 HP sich befindet.

Werkstätte", die sich seit Jahren in einem Rokoko bewegt, von dem aus es kein Weiter gibt. So kommt es, daß bei allem kulturellen Raffinement den Erzeugnissen etwas Spielerisch-Unsachliches anhaftet. (Silbergetriebene Service sehen aus, als könnte man sie wie Seidenpapier zerknüllen; Keramik erhält oft in der Behandlung Zumutungen, die dem Tonmaterial widersprechen: Linienführungen eines nervösen Feminismus. Die ganze Welt erscheint in Spielzeuge aufgelöst.)

Dies mußte hier vorgebracht werden, denn auch die, besonders auf deutschem Boden von kunstgewerblichen Strömen infiltrierte Architektur ist der Versuchung nicht entgangen, nach verheißungsvollem Beginn, allzu rasch in eine verfrühte Rokokophase zu treiben, vor der wir heute etwas ratlos stehen. Poelzig — als der repräsentativste Architekt auf diesem Weg — sei hier genannt. Von seinen suggestiven Fabrik-, Geschäfts-, Wasserturmbauten ist er — ähnlich wie das Kunstgewerbe — allzufrüh in eine barocke Theatralik geschwenkt, die die ruhige Linie — etwa des Behrens von 1910 — ins Wallen brachte. Keiner kann wie Poelzig eine spröde Ziegelwand kneten und biegsam machen, daß sie gleichsam von Gefühl überbrandet, auch wenn es sich um das Verwaltungsgebäude der Gebrüder Meyer in Hannover handelt. Dieser Architektur (vgl. Salzburger Festspielhaus) mit ihrem allzu großen Monumentalitätsschauer steht die Zukunft fremd gegenüber und die Frage darf nicht verwiesen werden: Können wir uns heute eine so pathetisch rauschende Architektur überhaupt gestatten, heute, da wir noch an der kleinsten Zelle, dem Wohnhaus, herumtasten, ohne sicher zu sein, daß wir eine Lösung finden? —

Es ist merkwürdig, wie die frühen Industriebauten Brücken, wie die Flugzeughalle Hannover (1915) von Peter Behrens standhalten und — auch bei vielfach anderem Wollen — edle Bausteine bleiben, die nicht aus der Entwicklung zu reißen sind. Behrens bedroht in den letzten Jahren eher eine romantische Linie. Es ist ein klarer Weg von der problematischen Backsteinkirche der Münchner Gewerbeschau (1922) über den farbigen Kuppelraum der Höchster Farbwerke mit ihren gotisierenden Stalaktitenpfeilern bis zur romantischen Ruinenstimmung seines Gewächshauses auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung. Diese romantische Linie ist allerdings mehr eine persönliche Eigenart des Behrensschen Temperaments (die auch in manchen von seinen Reden zum Ausdruck kommt), als weitgehende Zeitsymptomatik, wie z. B. die überschwingende Barocklinie Poelzigs. Symptomatisch wird die Behrenssche romantische Linie in seinen festlichen Bauten nur insoweit, als sie dort kunstgewerblich infiltriert erscheint.

Diese kunstgewerbliche Infiltration der deutschen Architektur, der auch die beiden stärksten Talente der letzten Generation nicht entgangen sind, kann den Fortschritt im Sinne einer gereinigten Architektur außerordentlich erschweren, und es ist durchaus noch nicht so sicher, wie man gewöhnlich hört, daß Deutschland auch in der kommenden Entwicklung die entscheidenden Lösungen bringen wird. Gewiß, man kann leicht über französische Jugendstiliaden oder amerikanische Gobelinsucht erhaben lächeln: aber diese formalen Dinge verlieren an Wichtigkeit, wenn man — wie es heute geschehen muß — zuerst nach der Intaktheit des durchschimmernden Gerüstes frägt. Da kann es vorkommen, daß man eine äußerlich angeklebte, lächerliche Ornamentik (etwa beim Innern des Pariser Warenhauses „Samaritaine" von F. Jourdain) übersieht und nur das unangefressene konstruktive Gerüst empfindet.

Gewiß, das heutige Nachhumpeln des französischen Kunstgewerbes ist ein groteskes Ziehen am falschen Strang, da die ganze Problemstellung sich ver-

schoben hat, aber es gibt außerdem eine junge Bewegung in Frankreich (Le Corbusier, Lurçat, Leclerc usw.), die den Vorteil hat, daß sie nicht so stark wie auf deutschem Boden, gegen eine geschmäcklerisch-angleichende, und darum um so gefährlichere Linie zu kämpfen hat: Bei einer Scheidung zwischen klar vorstoßenden Kräften und hoffnungslosen Nachfahren sind saubere Lösungen im Grunde leichter, da bei dem großen Abstand zwischen Aktion und Reaktion bei letzterer nicht immer die Bereitschaft zur äußerlichen Angleichung besteht, wodurch eine Bewegung fast sicher vor modischen Verwässerungen ist. Es fehlen — bis heute — in Frankreich jene Angleicher, die beim ersten Hauch ihre hohen Dächer abrasieren, das Fensterformat entschlossen ins Breitformat quetschen, den Gartenhag mit Horizontalschienen versehen und äußerlich angeklebte Profilierungen à la Lloyd Wright verwenden.

Eine Bewegung wie die junge Architektur, die von Grund auf ringen muß, um Späteren einmal ein brauchbares Vokabular übermitteln zu können, wird durch nichts so verwässert wie durch geschickte Angleicher, die den ungeänderten inneren Kern mimikrihaft umkleiden!

Die Kunstgewerbebewegung von 1900, die die verlorengegangene Materialempfindung anfangs so sicher geschärft hatte, hat ihre Schlagkraft verloren: denn der Sinn für das Material ist umgeschlagen in eine fast wollüstige Behandlung der Materialoberfläche, an Stelle eigentlicher Dinglichkeit!

In das Gebiet des Architektonischen übertragen heißt das: Man hat auf deutschem Boden und den von ihm abhängigen Kulturkreisen eine unheimliche Virtuosität in der Oberflächenbehandlung der Mauer erlangt. Man liebt Backsteinmauern. Poelzig ist nur der größte Vertreter einer Reihe viel bauender Architekten, unter deren Händen die Mauer fast eine textile Beweglichkeit erhielt. Gegen Stilfassaden, wie sie in Frankreich oder Amerika üblich sind, kann man heute leicht gröbstes Geschütz richten. Und doch ist die raffinierte Oberflächenbehandlung, über die man in Deutschland verfügt, viel gefährlicher und wegversperrender für die zukünftige Architektur, denn durch sie schleichen sich ganz falsche Effekte auch in neue Bauaufgaben ein.

Am leichtesten kann das am deutschen Hochhausproblem gezeigt werden, das — trotzdem es allzusehr in Zeitschriften totgeredet wurde — doch zu den wenigen „Monumentalaufgaben" gehört, die bestehen bleiben dürften. Von den ausgeführten Hochhäusern ist auch nicht eines einem Architekten anvertraut worden, der eine zukünftige Lösung des Problems hätte gewährleisten können! Die Folge davon: nicht eine Lösung wurde verwirklicht, die mehr wäre als eben ein mehrstöckiges Haus. Doch das ist noch der beste Fall (z. B. Hochhausproblem am Kölner Hansaring von Koerfer).

In die eigentliche Sackgasse aber ist das Hochhausproblem durch die kunstgewerbliche Infiltration geraten, die sich seiner bemächtigt hat. In den ihm zukommenden Dimensionen ist das Hochhaus: Gerüstbau; Beton und Eisen. Sein Sinn ist: entlastete Außenwand, und tragend dagegen das innere Gerüst. Das Schwebende, das dadurch in seiner Umhüllung zum Ausdruck gelangen kann, ist weitgehend verwandt mit dem Willen kommender Architektur. Wenn sich beim Hochhaus die innere Struktur nicht wirklich oder doch in homogener Gestaltung durchdrückt, so mißversteht man seinen Sinn.

Gewiß, manche deutsche Lösungen sind auch ihrem konstruktiven Kern nach — sei es freiwillig, sei es gezwungen — Kompromißlösungen. Trotzdem: Ein Hochhaus, das — wie es geschehen ist — seine Fassadeneffekte etwa durch eigenartige Ziegelschichtungen und besonders ausgesuchte Klinkerplatten erzielen will (Heimatschutzbestrebung am Hochhaus!), ist gefährlicher als ein Wolkenkratzer, dem der amerikanische Architekt einen Fries

aus Parthenonsäulen anpappt; denn schon in der ungeheuern Dimension preßt sich beim amerikanischen Turmhaus das innere Gerüst durch alle äußere Besudelung. — An einem Düsseldorfer Hochhaus zeigt sich die Ratlosigkeit seiner architektonischen Bewältigung, indem der massiven Hochwand plötzlich ein durchbrochener filigraner Abschluß aufgesetzt wird, der mit seinen spitzigen Zackenlinien nichts ist, als eine ins Ungeheure vergrößerte Schablone aus dem Atelier eines expressionistischen Dekorationsmalers. Der Ausgang der letzten Konkurrenzen aber ist noch weiter von aller zukünftiger Lösung, als die bereits bestehenden. —

Es läßt sich nicht leugnen, daß durch die kunstgewerbliche Infiltration das Hochhausproblem an einen toten Punkt gelangt ist. Mißkrediert! Gibt es denn keine Architekten, die fähig wären, dem Problem die entscheidende Wendung zu geben, wie Messel sie im Wertheimbau, Behrens in den A.E.G.-Bauten für Fabrik und Warenhaus fanden? — Doch, es gibt solche Architekten, nur gibt man ihnen zufällig nichts zu bauen. Sie machen Entwürfe, speisen die Angleicher, die ihre Ideen verwässert verwenden, und haben das Zusehen. Vielleicht ändert sich das. Solange es sich aber nicht ändert, wird kein Hochhaus entstehen, von dem man sagen könnte: Es hat ein Gesicht. —

Wir haben das Hochhausproblem herausgegriffen, da es am krassesten das allgemeine Niveau heutiger Produktion gibt und man glaubten sollte, daß der Kontinent, der immer seine kulturelle Überlegenheit über Amerika versichert, denn doch imstande sein müßte, für s e i n e Wirtschaftsform das passende Gehäuse zu finden. Auf dem Wege des kunstgewerblichen Ästhetizismus aber wird es nicht gefunden werden.

Auch das zweite — viel wichtigere — architektonische Problem, das in diesen Jahren gelöst werden muß, steht dem kunstgewerblichen Ästhetizismus feindlich gegenüber: Verbilligung des E i n z e l w o h n h a u s e s durch maschinelle Herstellung seiner Teile. Trotzdem die abgelaufene Kunstgewerbebewegung vorzügliche Arbeitersiedlungen geschaffen hat, lag ihre Bedeutung in der Schaffung eines kultivierten, großbürgerlichen Milieus. — Das bis zur Überzüchtung gehende Gefühl für die Oberflächenreize des Materials verbinden innere Kanäle mit der soignierten und etwas verweichlichten Polstermöbelstimmung, die gerade von den guten Interieurs der vergangenen Epoche verführerisch ausgeht. Ja, es ist eine Verführung hinter hochgezogenen Vorhängen, neben schweren Teppichen in überquellende Daunenkissen eines Fauteuils zu fallen und zu meinen, diese stille Insel sei das Leben. Aber ist sie das Leben? Ist dies u n s e r Leben?

Die junge Architektur, die karg bleibt bis zur Rüdheit, fegt — wie sie die Räume entleert — diese Stimmung über den Haufen! Wie die frühere Bewegung einen geheimen Bund mit dem Luxus einging, so führen von der kommenden Architektur innere Kanäle zu den Vielen, zu den Leuten mit den beschränkten Mitteln, zu den 99 %. Die großbürgerliche Lebenshaltung mit ihrer nuancierten Raumfolge ist dem neuen Gestaltungswillen geradezu feindlich. Jede neue Hauslösung zeigt: Man braucht nur einen großen Raum, alle andern sind aufs äußerste zu beschränken! Dies ist die Verbindung zwischen oben und unten, dies ist die Verbindung mit der Tradition, mit der großen Stube des Bauernhauses, ja mit noch weiter zurückliegenden Wohnformen! Zum erstenmal in der Baukunst ist der Gestaltungswille der Architektur homogen mit den Möglichkeiten der unteren Schicht, ja von ihr abhängig.

Ganz deutlich rückt man heute davon ab, die Masse in großen Komplexen zu kasernieren. Dezentralisierung der Wohnstadt. Die Verkehrsmittel ge-

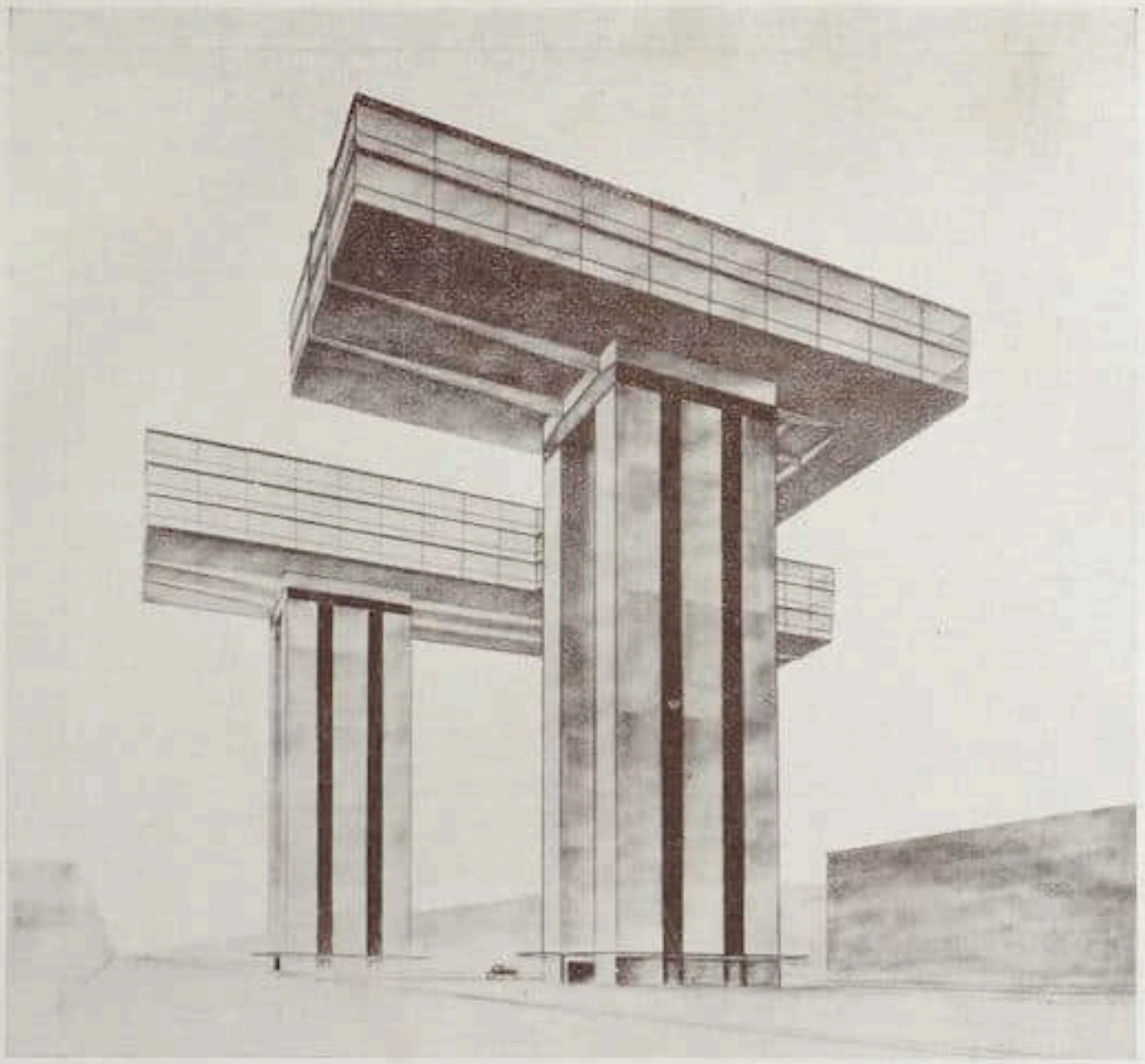
statten dies. Was verlangt wird ist: Einzelzelle, Einzelwohnhaus. Was heute durch den handwerklichen Baubetrieb vielfach nur Hochbegüterten möglich ist, wird Allgemeinforderung.

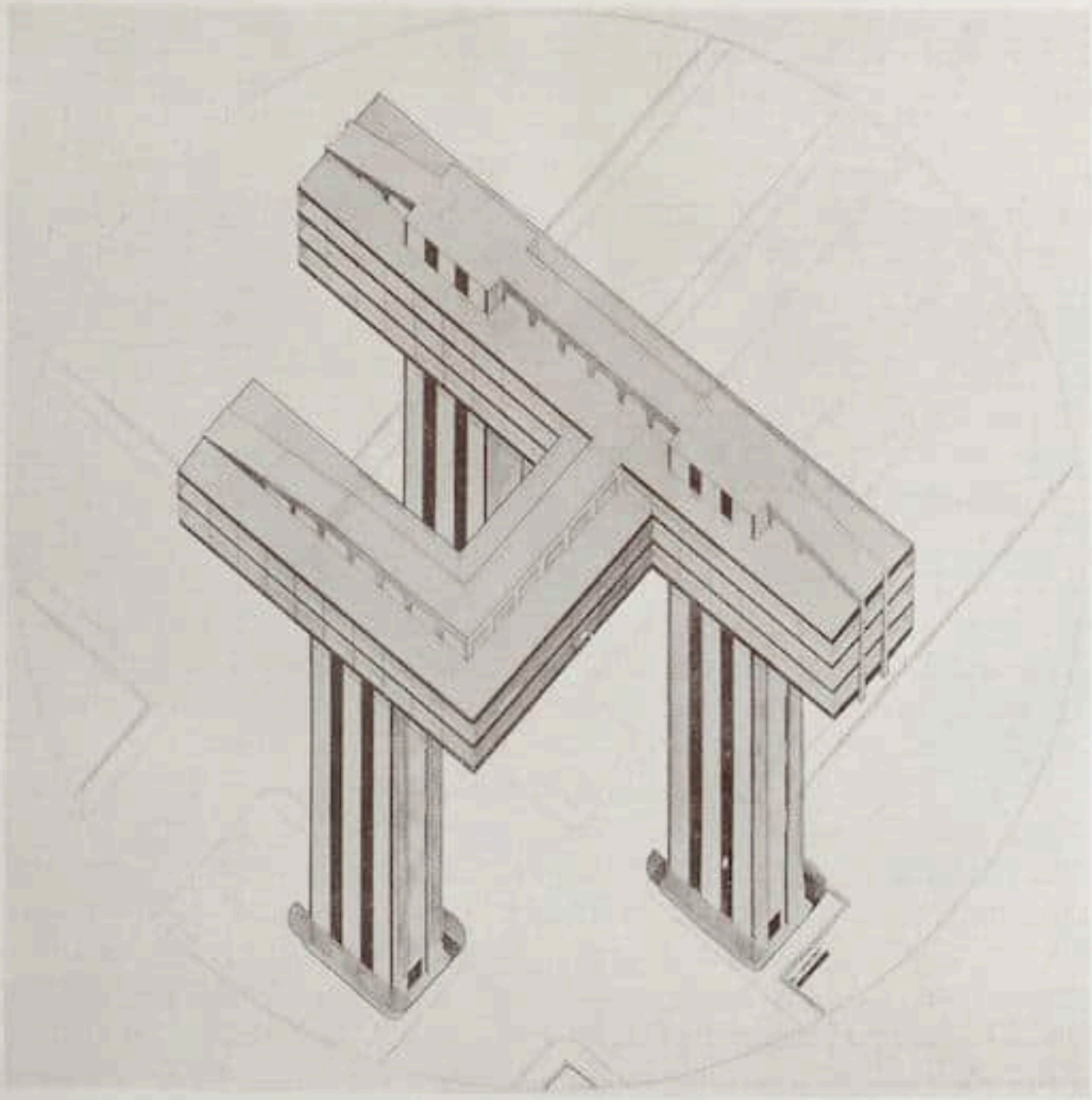
Gleichzeitig wird erkannt: Das ganze Problem ist ein ökonomisches. Ohne Verbilligung des Hausbaus durch Industrialisierung seiner Herstellungsmethoden ist an eine Lösung nicht zu denken. Fast möchte man sagen: Das Land, das in zehn Jahren die meisten Häuserfabriken hat, wird am weitesten in der Entwicklung zukünftiger Architektur stehen.

Hinter diesen Forderungen, die heute nahezu allgemein geworden sind, verbirgt sich zugleich der Strukturwille der kommenden Architektur: Verlangen nach Typisierung, strengste Raumausnützung, äußerste Vereinfachung der Form. Die maschinell nachgehbare Form in Profil, Tür, Möbel, Gerät (nicht das luxuriös handwerkliche Einzelstück) wird identisch mit der heutigen Formforderung!

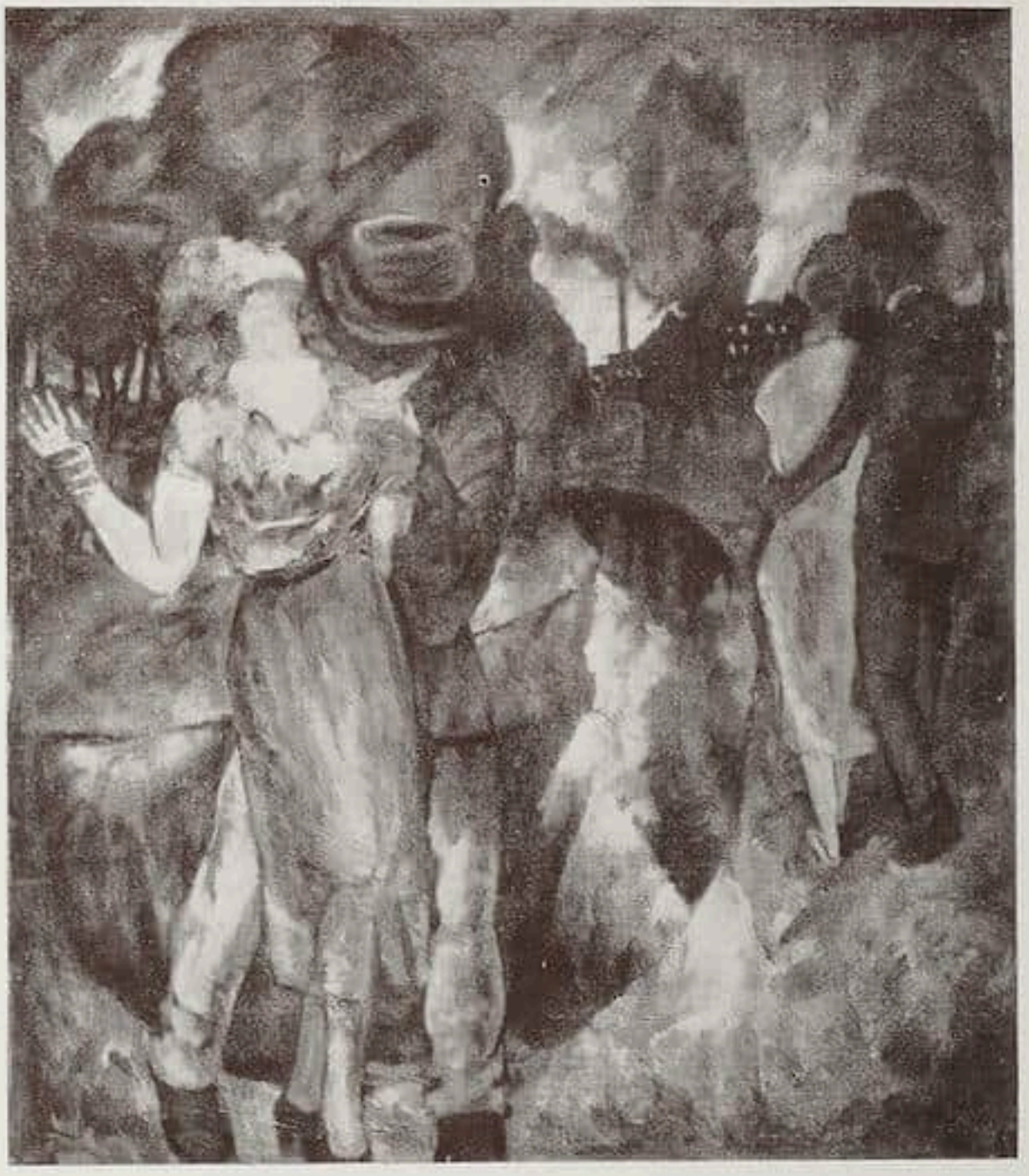
Während jene kunstgewerbliche Infiltration fast nur auf den deutschen Kulturkreis und seine Einflußsphären beschränkt bleibt (ihr bleibendstes Monument dürfte wohl das Stockholmer Rathaus sein), fußt die junge Architektur gleichzeitig in Rußland wie Amerika. Wir sind heute auf allen Gebieten nahezu bis zur Unübersehbarkeit zerteilt. Es ist auffallend, daß gerade die Schöpfungen der neuen Architektur eine gewisse Homogenität des Ausdruckswillens zeigen, wie sonst heute nur Tanz und Automobil.

Welches Land die entscheidenden Lösungen bringen dürfte — wahrscheinlich wird man zusammen wirken —, ist noch keineswegs klar. Zweifellos wird der deutsche Boden sehr fruchtbar werden, nur muß einmal voll erkannt werden, wo man eigentlich steht: Wie um 1900 — bei Beginn der ersten Bewegung — die Baumacht in den Händen der Stilarchitekten lag, so liegt sie heute fast ausschließlich bei den Vertretern des kunstgewerblichen Ästhetizismus. (Von der katastrophalen Kunstgewerblichkeit, die heute in den Urteilen der meisten Preisgerichte zum Ausdruck kommt, ganz zu schweigen.) Sicher hatten die Stilarchitekten, die oft mit recht grober Säge ihre Einzelformen von der historischen Basis absprengten, weniger Geschmack, als es heute üblich ist, wo man die Formen stärker kostümiert und entlegen und unkontrollierbarer nimmt. Aber gerade gegen diesen „Geschmack", der leicht architektonische Angelegenheiten in eine gefährliche Modezone geraten läßt, gehen wir in dem Augenblick an, als man sich wieder bemüht, vom Oberflächenreiz weg, die Architektur in ihrem Funktionalismus neu zu begründen.

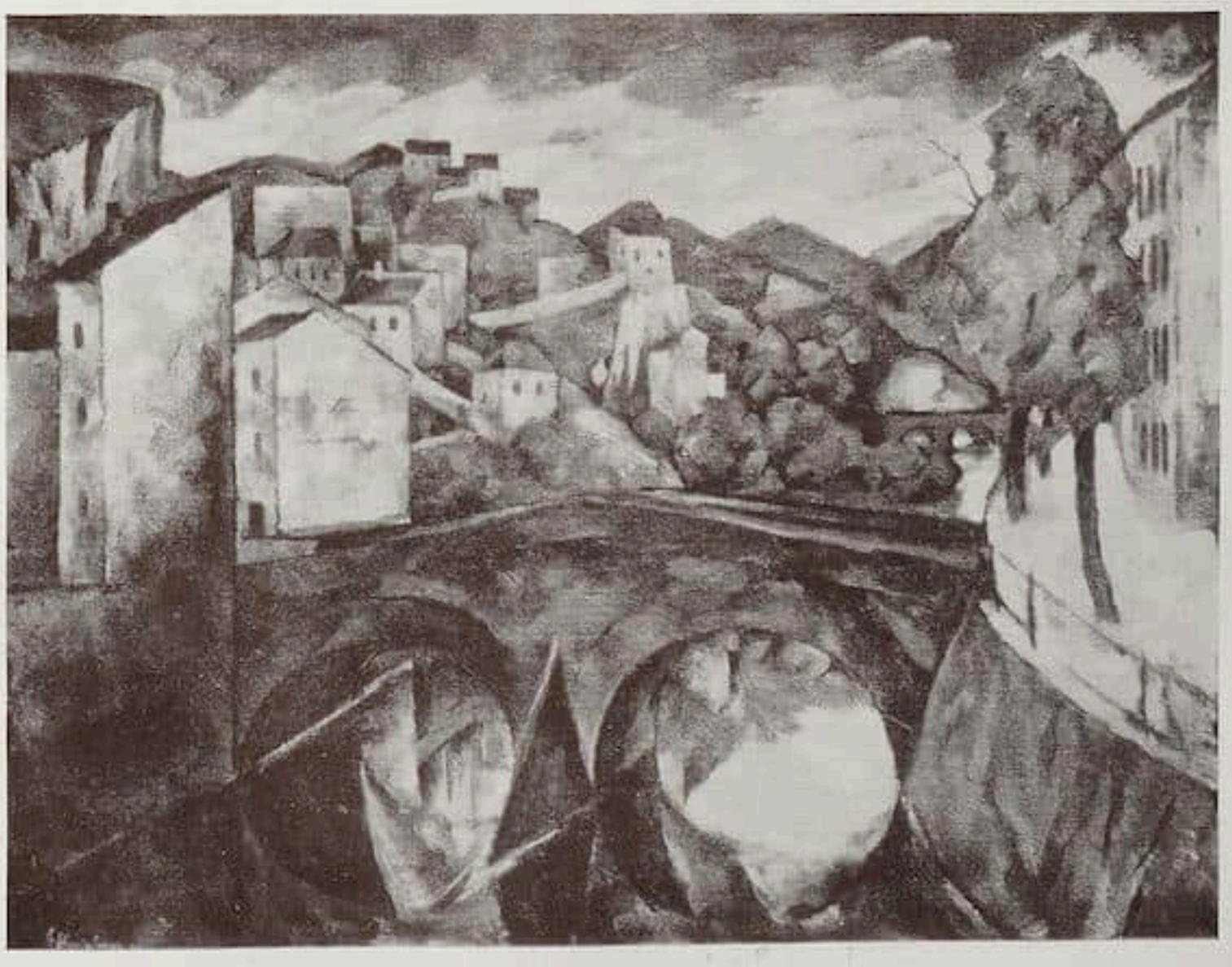




El Lissitzky / „Wolkenbügel“
Sachlich-utopistische Straßenüberbauung



Ernst Honigberger — Vorstadtbild. 1921
Privatbesitz



Ernst Honigberger — Alte Bergstadt. 1921
Privatbesitz

Ernst Honigberger

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von BRUNO W. REIMANN

ALS die bildende Kunst sich von impressionistischen Idealen abwandte und sich in die revolutionären Bahnen der vielerlei nachfolgenden „Ismen“ begab, glaubte man, diese neuen Wege könnten schließlich wieder einmal zu einem grundlegenden Ziele führen: zu einem neuen Stil. Heute, wo man die Entwicklung jener so ungestüm einsetzenden Kunstrevolution bereits bis zu ihren letzten Konsequenzen übersieht, hat man erkannt, daß diese Hoffnung auf unzulänglichen Voraussetzungen beruhte. Die Weltanschauungen heute schaffender Künstler, vibrierende Nerven philosophierender Gestaltung, stehen im unüberbrückbaren Zwiespalt mit dem gläubig-ergebenen Sichversenken in einen stetigen Stilwillen. Die neuen, „expressionistischen“ Kunstrichtungen haben lediglich zwei polare Gegensätze geschaffen: persönlichste, ekstatische Ausdruckswillkür und objektivsten, konstruierten Formalismus — zwei Sackgassen. So wird verständlich, daß sich die Gestaltungsprobleme der heute wesentlich Schaffenden wieder von den so leidenschaftlich proklamierten „Richtungen“ abwenden, um nicht mehr in einem äußerlichen Dogma, sondern in ihrer eigenen Brust Einkehr und Klärung zu finden. Die Schlagwörter „neu“ und „modern“ verlieren berechtigt ihre suggestive Macht. Die künstlerische Seele, das eigentliche Gewissen des Malers, verleugnet menschliche Sehnsucht nicht wieder vor dem Lärm der Märkte. Eine solche Läuterung läßt manchen der Jungen und Jüngsten erst wahr und überzeugend in die vordere Reihe der lebenden Kunst rücken.

Ernst Honigberger ist mit in diese Reihe getreten. Sein Weg führte durch mancherlei Wandlungen; sein Ziel ist in wechselvollem Schaffen noch nicht fest umgrenzt, doch sind die Ergebnisse seiner Arbeit aufrichtiger Beachtung würdig.

Der Künstler wurde in Kronstadt geboren. Die aus dem siebenbürgisch-deutschen Dorfe Honigberg stammende Familie des Malers gab ihm in den Eltern reichveranlagte und verstehende Förderer seiner Begabung. Der Vater, ein höherer Beamter im ungarischen Staatsdienst, der erste „Studierte“ der Honigberger Bauernfamilie, spielte mit leidenschaftlicher Liebe Cello und Geige im musikalischen Chor seiner Kollegen und übernahm selbst den ersten Musikunterricht seiner Kinder. Drei der Geschwister sind anerkannte Musiker geworden und Ernst hat mit ihnen eine klingende Jugend in Quartetten von Bach, Brahms und Schubert gelebt. Es ist ungemein bezeichnend für seine ganze Kunst, daß er der Musik schon als Knabe eine besondere Neigung zuwandte. Er schwankte lange in dem Entschluß, Maler oder Musiker zu werden, und wenn sein Schicksal ihn auch zum ersteren bestimmte, so kann er heute doch wohl neben seiner Malerei seine Musik als Geiger bestehen lassen.

Es war der unerhört reiche Charakter seiner Heimat Siebenbürgen, der ihn die bildende Kunst als zwingendere Ausdrucksmöglichkeit für sein Talent erkennen ließ. Bestimmend für Form und Inhalt seiner Malerei wurden die Elemente, die ihn mit dem Blut seiner deutschstämmigen und armenischen Vorfahren, mit den südlichen Farben, mit der kontrastreichen Gebirgslandschaft seiner Heimat und mit seiner Musik eng verbanden. Eine natürliche Richtung eigener Entwicklung war dem Künstler so durch seine Herkunft gegeben. Er brachte zu seinem ersten Studienaufenthalt in Deutschland gute Grundlagen

mit: Gefühl für Rhythmus und Melodie, ein ausgeprägtes und reiches Zeichentalent und ursprünglichen, von der charakteristischen Atmosphäre seiner Heimat eigenartig gereiften Farbensinn. Eine angeregte Lehrzeit an der Berliner Akademie, daran anschließend Studien in München, die er bei Karl von Marr abschloß, gaben ihm die handwerklichen Grundlagen seiner Malerei. Von wesentlichen Beeinflussungen durch seine Lehrer blieb der Künstler frei.

Das Ergebnis der damaligen Arbeit ließ Rückschlüsse auf einen eigenwegigen Charakter mit besonders ausgeprägter koloristischer Begabung zu. Die vielfachen Anregungen der Münchener Jahre hat Ernst Honigberger von Anfang an mit ernster Selbstkritik verarbeitet. Bereits seine ersten Gemälde geben den Widerhall einer besonderen Melodie. Die empfindsamen Studien mit jener klangvollen Subtilität der Farbgebung, wie man die damals aus Paris mitzubringen pflegte, waren schon frühzeitig als auf eigenen Wegen fortschreitend gekennzeichnet. Motive der Heimat klingen immer wieder an, in allen Versuchen wird ein symphonischer Rhythmus angestrebt.

Bei den Erfolgen, die der junge Maler bereits in seinen Lehrjahren erfuhr, war es nicht leicht für ihn, seine Wege frei von den zahlreichen Äußerlichkeiten zu halten, die die Kunstwelt in tausend Richtungen zu verwirren begannen. Der Künstler rang ernst und leidenschaftlich mit den Ausdrucksmöglichkeiten seiner Gestaltungsabsicht. Er fühlte, daß er kein „Impressionist" war. Die Probleme von Marc, Kandinsky, van Gogh blieben seiner Kunst ebenfalls fremd. Zahlreiche Zweifel umflorten seine Eigenart in ihrer ursprünglichen Kraft, und die Münchener Zeit hat den jungen Maler aus diesen Gründen in mancher geistigen und auch materiellen Not gesehen.

Der Krieg griff unvermutet in die Entwicklung ein; während der ganzen Kriegsjahre gab es für den Künstler so gut wie gar keine Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung. Wie in so vielen Fällen wurde auch hier dem geruhigen Ausreifen des Talents eine schroffe Unterbrechung bereitet, bis die Intensität der Begabung am Ende der erzwungenen Pause mit vielfach vermehrter Kraft alle Fesseln sprengte.

Als es Ernst Honigberger gelungen war, die Mittel für die Übersiedlung in seine neue Heimat Berlin in mühevoller Arbeit zusammenzubringen, erfuhr seine künstlerische Entwicklung einen raschen Aufstieg. Ein neuer, gewaltiger Impuls mußte sein Schaffen maßgebend beeinflussen: Motive der Revolution, der sozialen Umwälzung drängten zum Ausdruck. Das Streben nach konzentrierter Gegenständlichkeit, das für den Maler bezeichnend werden sollte, fand hier willkommene Vorwürfe. Sein leidenschaftliches Temperament, die natürliche Sinnlichkeit seines Ursprungs gaben den Gemälden eine besondere Gestaltungskraft, die sich in den neuen Inhalten seiner Malerei frei auswirken konnte. Fast würde man bei der Betrachtung der aus dieser Zeit stammenden Werke nicht mehr den inneren Strom fühlen, der diese mit jenen seiner früheren Zeit verband, wenn nicht überall sein eigentlich malerisches Temperament, eine besonders charakteristisch und eigenwillig belebte Farbgebung den Zusammenhang offenbaren würde. Bei aller Vehemenz des Ausdrucks behielten die Arbeiten stets eine zusammengeraffte, klangvolle Geschlossenheit in der Komposition.

Die neuen Probleme, die die jungen Künstler stürmisch bewegten, regten auch Ernst Honigberger zu neuen Versuchen an. Die Form wurde ungebärdig, die Koloristik laut und wild, zum „Expressionismus" strebte alles in dieser Sturm- und Drangperiode. Formexperimente, Konzentration der Farbe — das waren Aufgaben, mit denen es sich auf eigenen Wegen auseinandersetzen hieß. Die strengen akademischen Grundlagen, die die Werke des Malers in

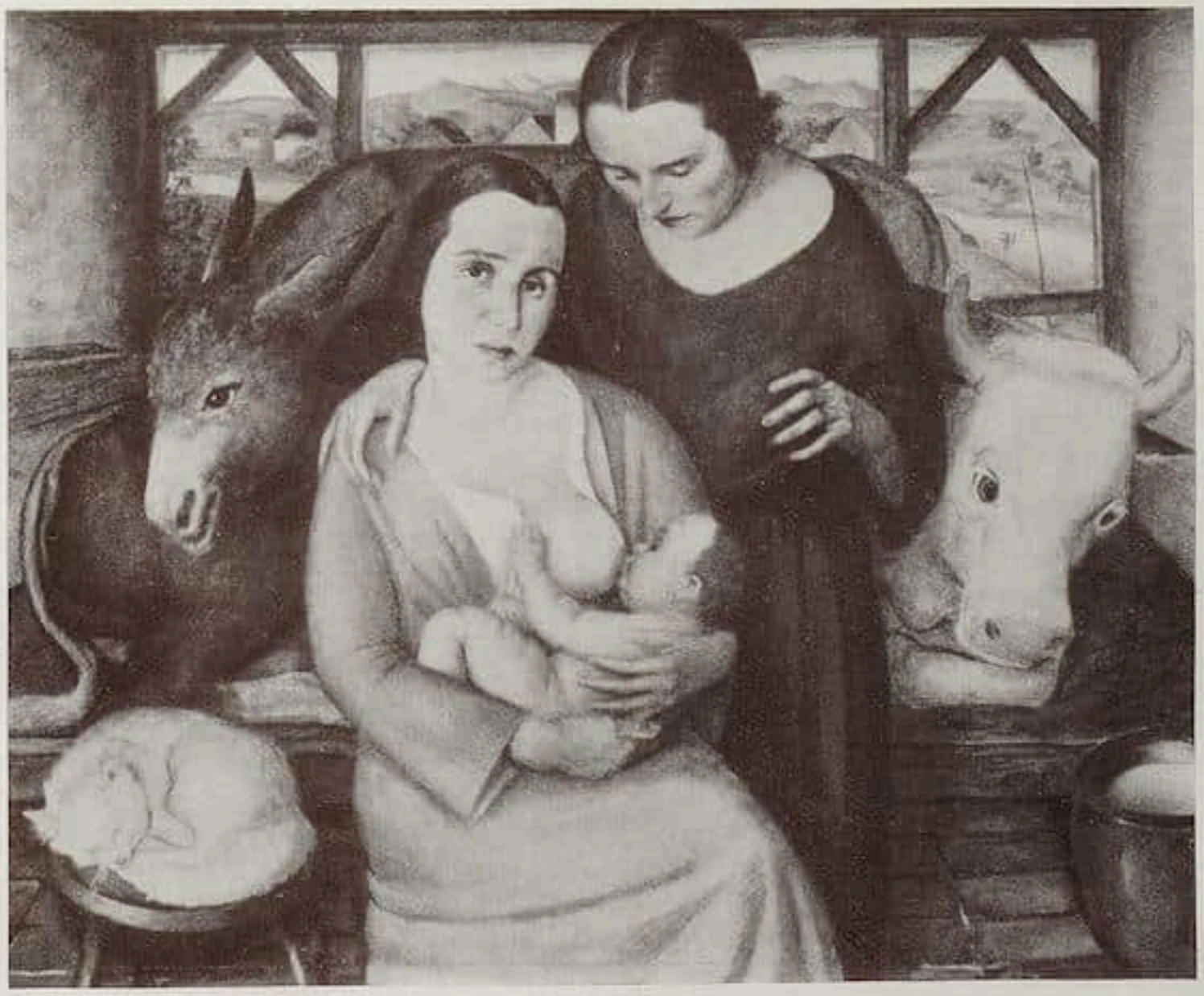
Gruppenbildnis. 1922

Privatbesitz

Am Morgen. 1924

Ernst Honigberger

Ernst Honigberger — Sitzende. 1924



Ernst Honigberger — Im Stall. 1924

seiner Studienzeit aufzuweisen hatten, erfuhren eine befreiende, für sein weiteres Schaffen sehr wesentliche Lockerung. Die lebendigen, blutdurchpulsten Motive waren Examina zugleich für äußere Kraft und inneren Impuls, die der Künstler wohl bestand. Die großformatigen, figurenreichen Kompositionen aus dieser Zeit sind kühn angelegt, frisch gewagt, mit einem gewissen rücksichtslosen Selbstvertrauen gemeistert. Es ergaben sich Härten, Unüberbrückbares, Unlösbares; dennoch erkannte man in diesen Werken als wertvolles Resultat die zielbewußte Persönlichkeit selbständiger Observanz. Bei aller Leidenschaftlichkeit der Bildkonzeption waren Leere, Konvention oder Übertreibung verantwortungsbewußt gemieden, die aufrauschende Form entsprang einem blutvollen Herzen, die Arbeit des Malers hielt ihre charakteristische Richtung zur Innerlichkeit.

Der beseelte Ausdruck des menschlichen Antlitzes bot Ernst Honigberger schon frühzeitig anregende Probleme. Ebenso wie er seine freien Bildkompositionen in eine harmonische Ordnung brachte, gliederte er den Ausdruck seiner Köpfe und Gestalten stets einer symphonischen Form ein. Es schwingt eine Melodie in diesen Werken des Malers, der seine hervorragende musikalische Begabung mit in seiner Kunst zum Ausdruck bringt. Die Musik, die in der ganzen Entwicklung des Künstlers von Jugend auf eine maßgebende Rolle gespielt hat und der er noch heute als Geiger zusammen mit seiner Frau und seiner Schwester manche Stunde der Andacht widmet, ist mit den Elementen seines malerischen Schaffens eng verwachsen. Es ist die Melodie in seiner Kunst, die die weitere Entwicklung Ernst Honigbergers maßgebend beeinflußt. Sein Weg durch revolutionäre Ausdrucksformen hat ihm Erlebnisse und Förderung in bezug auf die Kompaktheit seiner großzügigen Kompositionen, seiner blutvollen Farbgebung erschlossen. Sein rastloses Streben nach einer lapidaren, geläuterten Gegenständlichkeit bringt ihn seinem Ziele nahe.

In der Reife seiner Entwicklung kommt der Maler ganz zu dem großen, absoluten Vorbild der Natur, das seine innerliche Phantasie in eine harmonische, künstlerische Lösung bringt. Abgeklärte Stilisierung, Einfachheit der Ausdrucksmittel, klare großangelegte Farbe wurden die Wesenszüge seiner Kunst. Bilder seiner Familie, die den Maler zu immer neuen Kompositionen anregten, haben in ihrer edlen Wirkung etwas Sakrales. Ein Höhepunkt in dieser Reihe ist das Doppelbildnis seiner Kinder. Die neuen Figurenbilder gehen in ihren Titeln auf biblische Motive zurück und doch gestalten sie die tiefinnerlichen, seelischen Impulse in beispielloser Wirklichkeitsnähe. Die neueren Werke Ernst Honigbergers haben bei all ihrer absoluten Gegenwartskraft etwas von jener altmeisterlichen Ruhe, die man schon seit langem gar nicht mehr in den Reihen der schaffenden Jugend vermutet, vor der man doch und wider Erwarten erstaunt und mit großer Achtung steht. Eine durchgeistigte Handwerklichkeit schafft hier im vibrierenden Puls der Gegenwart, eine reine und zukunftsfrohe Menschlichkeit ist in diesen Bildern gestaltet.

RUNDSCHAU

Sammlungen

PARISER SAMMLUNGEN

Der Louvre / Das Luxembourg / „Das Mittelalter" in der Nationalbibliothek.

Das auf der Versteigerung Castiglioni erstandene Bild von Nicolas Froment „Die Erweckung des Lazarus" war im Saal der Neuerwerbungen des Louvre nur im schlechten Licht zu sehen. Nun hängt es vorzüglich im Seitenlicht eines Fensters im Saal der französischen Primitiven, nicht weit von dem Schwesterbild, der „Pietà" aus Villeneuve, zu der es eine wesentliche Ergänzung bedeutet. Hier tragische Intensität, hartes Zusammenfassen der plastischen Mittel, dort ein Sichentfalten und Ausbreiten und liebevolles Versenken in die Ergriffenheit vor dem Wunder, der Froment wie Hugo van der Goes auf seiner „Anbetung des Christuskindes" bei den verschiedensten Menschentypen nachgeht. Es ist eines der lieblichsten innerlichsten Bilder unter den Primitiven des Louvre. Man begreift, daß Frankreich auf die Erwerbung dieses Bildes soviel Wert gelegt hat; hier wird sichtbar, was „la doulce France", insbesondere die Avignoner Schule, aus Eigenem der niederländischen Herbheit und Maltechnik hinzugefügt hat.

Im Saale der Neuerwerbungen ist eben eine Reihe weniger wichtiger Bilder zu sehen, die Schenkung Ernest May. Die zehn, zwölf Werke sind sehr unterschiedlich im Wert. Ein Hof von Corot hat eine bei diesem Meister ungewöhnliche Schärfe der Umrisse. „Die Börse" von Degas: zu skizzenhaft für das große Format. Studien zu größeren Bildern von Poussin und Legros. Ein hübsches vorrevolutionäres Interieur von Jeaurat, das an Chardinsche Sachlichkeit gemahnt. Eine reizende Dix-huitième-Mädchenbüste aus Terrakotta von Saby. Von Renoir gibt es eine kleine charmante Studie, eine liegende halbnackte Frau. Ein Triptychon von Sisley, Pissarro, Monet aus dem Anfang der siebziger Jahre fügt dem Ruhm dieser drei Meister nichts hinzu. Man glaubt eine Zaghaftigkeit herauszufühlen, nicht zu sehr ins Licht zu gehen, damit nicht die Harmonie zerstört werde. Der Impressionismus besitzt keine Bauelemente für derartige Triptychons. Maler, die von den wechselnden atmosphärischen Verhältnissen, ja von der Tagesstunde sich abhängig machen, schließen sich nicht zu einer Triptychoneinheit zusammen. Anders ist es, wenn ein und derselbe Maler Impressionen filmartig aneinander reiht wie Monet bei seinem letzten Werk, der Serie seiner Nymphäen. Mit größten Erwartungen sieht man der Überführung dieses Zyklus, den Monet während des Krieges in Giverny zu Ende brachte und dem Staat schenkte, entgegen; zu seiner Aufnahme steht die Orangerie im Tuileriengarten bereit.

* * *

Zur Zeit ist das Luxembourgmuseum wegen durchgreifender Neuordnung geschlossen, nur der Annex im Tuileriengarten, der die ausländischen Schulen beherbergt, war für einige Wochen geöffnet. Er sollte einen Vorgeschmack geben von den Gesichtspunkten der neuen Direktion, die in den Händen des Konservators Masson und seiner Mitarbeiter Robert Rey und Dézarrois liegt. Von vierhundert Bildern des Bestandes waren nur zweihundert aufgehängt. Mag sich die neue Leitung auch noch soviel Mühe geben und im modernen Sinne sichten, die Bestände sind nicht so beschaffen — wir reden einstweilen hier nur von den ausländischen Schulen —, daß es möglich wäre, damit Charakteristisches über die zeitgenössische Kunst auszusagen. Welche Anregungen soll ein moderner Künstler oder Kunstfreund aus einem Museum schöpfen, in dem immer noch Bilder wie die große fade Allegorie von Watts „Die Liebe und das Leben", der Riesenschinken „Die Furt" von Sorolla y Bastida, die schicke, virtuose „Carmencita" von Sargent, die großsprecherischen, farbig so peinlichen „Senoritas" von Zuloaga dominieren? Um nur einige Namen zu nennen, es fehlen Picasso, Munch, Chagall, Kokoschka, Slevogt. Das Luxembourgmuseum hat nie einen Leibl besessen. So findet man auch jetzt hier keinen Segantini, sondern einen Ettore Tito, keinen Hodler, sondern einen Albert Gos, keinen Menzel oder Marées, sondern einen Achenbach, Knaus, Bartels, Gotthard Kühl. Das Aufhängen von Boldinis perversen Verzerrungen wird wenigstens durch ihr zeitgeschichtliches Interesse entschuldbar: sein Porträt des Grafen Robert Montesquiou kommentiert ausgezeichnet Marcel Prousts vielbändigen Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit"; man weiß, daß der Graf Montesquiou das Vorbild eines von Prousts glänzendsten Figuren, des Barons Charlus, gewesen ist. Man müßte das Museum von Grund auf neu aufbauen, um es zu dem zu machen, was sein Zweck ist, zu einer Schau über die lebendige Kunst. Man müßte vor allem mit dem Prinzip

brechen, nur Ausländisches zuzulassen, das Verstorbenen englischen „Seifenkönigs" in die französische Geschmackskunst hineinreicht, Autochthones dagegen als „instituts" nicht zu stören, galt bisher als selbstverständliche Verpflichtung eines Luxembourgleiters, dem es darum schon kaum gelang, die einheimischen authentischen Kräfte in das Hauptmuseum zu bringen.

Die ausländische Abteilung des Museums wird nur temporärer Ausstellungen teilhaftig. Bereits ist sie wieder geschlossen, um einer argentinischen, dann einer holländischen Kunstschau Platz zu machen. Sie ist eine Wanderausstellung zwischen Annex und Keller. Leider läßt sich einstweilen dagegen nicht protestieren.

* * *

Das künstlerische Erlebnis dieses Winters war die in der Nationalbibliothek veranstaltete Ausstellung „Das Mittelalter". Sie begann bei den Überresten des Fundes aus dem Childerichgrab und schloß mit den Holzschnittinkunabeln des 15. Jahrhunderts. Unerhörte Schätze an Buchmalereien lagen in den Schaukästen, darunter solche, die noch nie einem größeren Publikum zugänglich gemacht worden waren, wie die griechischen Manuskripte aus dem 6.—15. Jahrhundert. Bücher waren ausgestellt, die man, abgesehen von der Bewunderung für ihren Kunstwert, nur mit einer Reliquienehrfurcht betrachten konnte: das Evangelarium Karls des Großen, auf seine und seiner Gemahlin Hildegard Veranlassung von Godescalc geschrieben und ausgemalt und 781 beendet, die Bibel Karls des Kahlen, die Apokalypse des Beatus, genannt Saint-Sever, das große Stundenbuch des Herzogs von Berry, die jüdischen Altertümer von Josephus. In diesem Buch war die Seite mit der „Einnahme von Jericho" von Foucquet aufgeschlagen. Während die meisten anderen Werke das hierarchische Mittelalter widerspiegeln, man an sie wie an etwas Großartiges, aber Fremdgewordenes herantritt, wird man von dieser Schöpfung wie von etwas Gleichgestimmtem ergriffen. Die Landschaft auf diesem Bild heimelt an wie ein Vorklang zu Claude Lorrain, zu Corot. Der palästinensische Fluß ist die Loire mit ihren Schlössern und Dörfern. In solch frischem Grün erscheinen die Ufer im Frühling; und Foucquet hat, wenn ihm auch nur wenig nuancierte, metallische Farben zu Gebote standen, das Atmosphärische der fernen Bäume begriffen und mit einem ganz „modernen" Blaugrau wiedergegeben.

Die Ausstellung enthielt noch die kostbarsten Buchdeckel, Kameen, Münzen, Gobelins und Goldschmiedarbeiten. Der Erfolg war so groß wie der der Primitivenausstellung seinerzeit im Louvre. Das Hauptverdienst daran hat der rührige Leiter der Nationalbibliothek Marcel Roland.

Albert Dreyfus.

DAS ASIATISCHE MUSEUM IN VENEDIG

Die Notiz im vorletzten Heft des Cicerone über ein neues Museum in Venedig entspricht der Wahrheit. Die Sammlung gehörte einst dem verstorbenen Prinzen Heinrich von Bourbon, Grafen von Bardi, und ist nun in den Besitz des italienischen Staates gelangt, da die Erben österreichische Untertanen sind. Die ganze Sammlung findet Unterkunft im dritten Stock des Palazzo Pesaro, wo sich die internationale Galerie befindet. Jedoch werden keine Dubletten versteigert. Namentlich Japan mit seinen Lackarbeiten und Waffen ist aufs reichste vertreten. Bemerkenswert sind die Medizindosen (Juros) in allen Lackarten, ein schöner Tragbaldachin und die japanischen Nippsachen. Auch fehlt es nicht an Porzellanen und Fayencen. Die vorhandenen Satsuma-Gegenstände bestehen größtenteils aus Erzeugnissen allerfrühester Zeit. Die Bronzekollektion enthält kunstvoll gearbeitete Objekte, reich inkrustiert und mit Gold und Silber tauschiert. Auch Elfenbeinschnitzereien, Zellenschmelzarbeiten, Netsukes sind in großer Zahl vorhanden. Von Geweben und Stickereien sind Kimonos, Priestermäntel und dergleichen mehr aus Seide, Atlas und Brokat zu erwähnen. Die Waffensammlung ist reichhaltig; es befinden sich in ihr sehr seltene Exemplare von Schwertklingen alter Meister, Dolche usw. Von Kultgegenständen sind zwei über 1000 Jahre alte Tempelwächter aus geschnitztem Holz erwähnenswert. Die Paravants stammen meist aus dem 17. und 18. Jahrhundert. An Kakemonos, Farbenholzschnitten, Handzeichnungen, Aquarellen und illustrierten Büchern ist kein Mangel. Chinaporzellan, darunter Blanc de Chine und Sang de boeuf, ist ebenfalls vorhanden, ebenso sehr seltene Opfergefäße aus Lapislazuli. Aus Borneo und Java stammen eine große Anzahl ethnographischer Gegenstände, darunter zwei Kanonen aus dem 13. Jahrhundert. Siam ist u. a. mit einer Marmorbüste aus Cambodja, einer Götterfigur, vertreten. Die Sammlung umfaßt im ganzen etwa 20000 Stücke und wurde vom Prinzen von Bourbon auf seinen Japanreisen nicht nur mit feinem Kunstgeschmack, sondern auch mit Aufwand großer Kosten

erworben. Die Sammlung wird von Dr. Nino Barbantini geordnet, dem man den Rat eines Spezialisten wünschen möchte.

L. Br.

Nachwort. Nach diesen Mitteilungen wird die an sich groteske Idee eines derartigen Museums gerade in Venedig nicht gemildert. Im Gegenteil könnte nur allerstrengste Auswahl aus diesem Sammelsurium, das sicher auch eine Fülle von Fälschungen birgt, weil reisende Prinzen immer das Opfer ihrer Liebhaberei gewesen sind, eine erträgliche Vorstellung ostasiatisch-indischer Kunstwelt gestalten. Das Ergebnis bleibt abzuwarten. *B.*

AMSTERDAM

Im städtischen Museum wurde eine sehr unterrichtende, wenn auch mit bescheidenen Mitteln unternommene Rückschau über die holländische Kunst der letzten fünfzig Jahre gezeigt. Der Ehrensaal wurde von der Skulptur eingenommen, die den energischen Versuch illustriert, aus dem Internationalismus der Formen gerade von 1875 zu einem eigenen, bodenständigen Stil vorzudringen. Die heutige holländische Plastik kann man eine Schöpfung aus dem Nichts nennen, da sie, die Modernen, an keinerlei nationale Überlieferung anschließen konnten. Das Ergebnis erscheint mir bedeutend; ich habe es in meinem, bei Reißner, Dresden, erschienenen Buche festzulegen gesucht. Die Malerei ist auf der Ausstellung minder üppig vertreten. Immerhin macht man die ergötzliche Beobachtung, daß die Haager Impressionisten uns Heutigen schon vollkommen geschichtlich, will sagen starr und tot geworden sind, was sich keineswegs von den französischen Impressionisten sagen läßt. Es scheint mir dies nicht daher zu kommen, daß der holländische Impressionismus auf Grund einer ausländischen, eben der französischen Bewegung entstand. Die Ursache dürfte vielmehr darin liegen, daß der Impressionismus über die optische Nervenempfindlichkeit hinaus (die der Holländer besitzt) eine Empfindlichkeit, ja Reizbarkeit der Seele voraussetzt, die der Holländer nicht besitzt, zumindest willentlich ablehnt. Die impressionistischen Bilder selbst eines temperamentvollen Nachzüglers wie W. Breitner erscheinen schwerblütig, schläfrig: es geht keine Magie von ihnen aus. Die Bilder sind zum Teil in ad hoc aufgestellten Stuben mit Möbeln der Zeit aufgehängt, die als solche dem Bereiche des Kunstgewerbes und der Hausbaukunst angehören, in welchem Bereiche die Qualität, der Ernst, die Vorbildlichkeit des heutigen holländischen Schaffens unbestreitbar sind. *F.M.H.*

BREMEN

Das Märzheft von Velhagen & Klasings Monatsheften veröffentlicht einen Aufsatz über die Bremer Kunsthalle, den Dr. Emil Waldmann geschrieben hat. Dieser schildert die Entstehung der Galerie, ihre enge Verbundenheit mit der Worpsweder Malerei und ihr weiter gerichtetes Streben, neben einer gewählten Anzahl älterer Bilder einen vollkommenen Überblick über die Hauptströmungen der Malerei im 19. Jahrhundert und bis an die Schwelle der Gegenwart zu geben. Waldmanns Darstellung wird durch eine Anzahl durchweg farbiger Illustrationen unterstützt.

Ausstellungen

PAUL SEEHAUS

Das nach wenigen Jahren aufbegehrenden und schon von Gipfelhelle gestreiften Anstiegs so kurz und bitter abgebrochene Schaffen des rheinischen Malers Paul A. Seehaus (1891—1919) ist im Kronprinzenpalais zur Erinnerung an diese verheißungsvolle Jugend eindrucksmächtig vorgebracht: Gemälde, Aquarelle, Buntzeichnungen und Radierungen, fast ausnahmslos landschaftlichen Themas. Im Jahrgang 1922 dieser Blätter habe ich selbst versucht, das phantasiebewegte Wesen seiner zugleich heftigen und holden Kunst darzustellen; die biographisch wie ästhetisch weit vollständigere, mit einem Katalog aller Arbeiten versehene Würdigung gibt im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1925 Paul Ortwin Rave, der als Assistent unserer Galerie auch deren schöne Gedenkausstellung betreut hat. Seehaus hat insbesondere die nordisch schroffe Natur kahler Eifelhöhen und der hart gekurvten Felsküste Schottlands in rhapsodischer Großartigkeit aufgefaßt, das trotzige Vorspringen des steilen Landes, die hohle Beklommenheit dieser kargen Welt. Vollends unter den bewundernswert knapp und bohrend behandelten Radierungen, die in ihrer technischen Gedrängtheit und Schärfe und rhythmischen Durchbildung zu den zwingendsten Leistungen der modernen Graphik gehören, sind solche Schärenlandschaften von unvergänglich düstergewaltiger Gebärde. Den Gegenpol dieses Schaffens lassen jene buntfältigen, frohlockenden Bilder erkennen, die das krause, feingegliederte Spiel etwa des rollenden, puffenden Lebens auf den Schienen oder der Häuser und Türmchen längs dem Flußgewinde kleinscheckig, in reizender Komplikation des Gefüges austuschen. Dazwi-

schen nun der Raum einer persönlichkeitsweiten, von Klängen und Gesichten erschreckten und verzauberten Seele, deren Hinterlassenschaft ehrfürchtigen Bewahrens durchaus würdig ist. *Willi Wolfradt.*

KÖNIGSBERG

Ausstellung Rimmek im Kunstsalon Riesemann und Lintaler.

Unter der jungen Malergeneration Ostpreußens sind es zwei, denen man mit einiger Sicherheit Zukunft voraussagt: der den Lesern des Cicerone schon bekannte Ed. Bischoff und E. Rimmek. Neben dem temperamentvollen, sprunghaft vorrückenden Bischoff könnte Rimmek fast als zögernd erscheinen. Eine langsame Zähigkeit charakterisiert die Entwicklung des seit einiger Zeit einsam als Bauer in Masuren hausenden Malers. Ruhig abwartend und abwägend, sorgfältig sondierend, ob der Grund, auf den er tritt, auch fest sei, geht Rimmek Schritt für Schritt weiter. — Eine vorsichtige, kultiviert tonige Malerei auf grauer und brauner harziger Untermalung, die überall rankenhaft bindend durchbricht, und in die farbige Akzente tastend eingesetzt sind.

Landschaften mit Akten sind da oder mit arbeitenden Bauern. Masurische Landschaft besagt der Zettel. In Wirklicheit zeitlose, auch nicht geographisch zu determinierende Landschaft. Mensch und Furche, Baum und Wolke in eins verflossen, aus demselben dunklen und schweren Stoff gebildet. Niemals genrehafte Wirkung auch nur streifend. Auch in der großen Reiterschlacht ist der Gegenstand nur zufälliges Substrat. Das Problem ist genau dasselbe wie in Rimmeks klug aufgebauten Stilleben und Porträts.

Schaumiges Weiß flatternder Mäntel über saftigem Braun schwerer Pferdeschenkel. Hie und da ein Fünkchen Rot, Blau, Grün, wie Juwelen in einem Geschmeide von grauem Platin.

Und auch hier Einheit der wogenden Körper, dramatisch bewegten Himmels und der Silhouette bergiger Landschaft.

Charles Etienne.

MÜNCHEN

Die Neue Sezession zeigte sich im Kunstverein. Die bekannten Namen waren beinahe alle vertreten, meist aber nur mit einem einzigen Bilde, um Jüngeren Raum zu gönnen. Da sie ihre bekannte Art beibehielten, sei diese nicht wieder umschrieben. Es muß jedoch gemeldet werden, daß, soweit sich Ehepaare präsentierten, Frauen die Männer überragten, so daß die Carvallo-Schülein mit ihrem phantasievollen „Garten" den Gatten Schülein schlug, ebenso die Caspar-Filser mit farbig und formal guter Landschaft Caspar überflog. Die ganze Gegensätzlichkeit der Vereinigung zeigte sich, wo Maly und Schrimpf aneinanderstießen. Als Zwischenstufe zwischen den folgerichtigen, manchmal gewagten Extremen sei Lasser hervorgehoben, dessen kleineres Fischerbild gefühlte Farbigkeit mit (neuerdings) eindeutiger Raumergründung verband, geklärte Arbeit einer vornehmen Tonstufung (sein größeres Bild nicht so eindeutig aufs Notwendige zurückgeführt). Wenn Dolls Bilder nicht so gebunden altertümelten, wären diese großformigen, schwer dunkelnden Gemälde mit an erster Stelle zu nennen. Von Reichel, dem einzigen abstrakten Maler Münchens, der inzwischen seine kleinen Arbeiten zum Sublimsten entwickelte, das heute mit in München zu finden, bekommt man keinen guten Begriff. Maxons dunkelgrüne Landschaften suchen beruhigte Geschlossenheit der Form. Kutters blockschwere Landschaften im Sinne Vlamincks lasten angenehm. Krommes' Köpfe können als ursprünglich gelten (Haarschneider), Ramediers Straße räumlich nicht übel. C. Pohles sinnlich malerische Anschauung hat noch Aufgetriebenes, nicht immer aus wirklicher Kraft stammend. A. Jutz macht so gute Landschaftsgraphik, daß seine Malereien immer wieder enttäuschen. E. von Kreibigs phantastisch gesprächige Blätter fesseln, wo sie nicht gelegentlich ins Witzelnde umschlagen. (Deshalb am besten wohl das winzige Gartenstück mit wenig Figuren.)

Nachexpressionistische Neigung zu kleinen Formaten, zum Ausdruck des kleinteilig und scharf Gedrängten zeigt A. Jauß. Das Tal der Drahtseilbahn beachtenswert, beinah ein Rousseau. Weniger wörtlich ist diesem Schrittmacher neuester Malerei E. Klinker verbunden, malerisch gelöster, in zwei Bildern jene neue Gesinnung zeigend, die in eingezogener Andacht allen großen Gesten und Formaten abgeschworen hat (die graue Landschaft farblich zu monoton). Auch R. Hallgarten sei hervorgehoben, wo verwandte Ziele ins dämonisch Veristische umschlagen wollen. Von weiteren Malern neuer Gegenstandsverschärfung fehlen Kanoldt und Mense. Man würde sonst vom Anwachsen dieser Richtung noch mehr gespürt haben. Weitere Gegenstandsbetoner sind Schulz-Matan mit einer formfesten Winterlandschaft, die kompositionell besser als sein auseinanderfallendes Stilleben wirkt; Kieser-Emmel mit erfrischender

Raumklarheit und Tiefenspannung, jedoch dekorativen Resten; Dinklage mit ruhigen Raumöffnungen, Ebenerstreckungen, aber einigen bilderbogigen, noch abschwächenden „Gemütlichkeiten"; Godron mit beherrschten Kompositionen, die jedoch „stilvoller Dekoration" naherücken (Selbstbildnis).

Man hat viel Jugend zu Worte kommen lassen. Nachdem aber weitere Jugend stilgeschichtlich kaum Neues zu bieten wußte, hätte sie mit besonderer Qualität beeindrucken müssen. — Die Plastik hat es heute äußerst schwer, sie hielt guten Durchschnitt. Rauchs Büste (Professor Nasse) blieb mir im Sinn. *R.*

NEW YORK

Im Art Centre zeigte man einen Teil der Sammlung moderner Kunst des vor einiger Zeit verstorbenen Rechtsanwalts Quinn, von der seit Jahr und Tag Sagen und Wunder erzählt wurden. Erst hatte sie versteigert werden sollen, dann hatte man wohl gefürchtet, daß der Anhänger der Moderne hierzulande noch nicht genug seien, um höhere Preise zu erzielen; und ein Verkauf in Paris beim heutigen Frankenstande schien auch nicht verlockend. Meldete sich als Retter in der Not Herr Brummer. Und ihm übertrug man nun den Privatverkauf der umfangreichen Sammlung. Der soll recht flott vonstatten gehen. Die Austellung aber enthielt bis auf einige bedeutsame Werke von Cézanne, Seurat (seinen dem Louvre als Vermächtnis hinterlassenen „Circus"); v. Gogh, Gauguin, O. Redon und ein wie primitive Magie wirkendes Gemälde des Zöllners Rousseau („La Bohemienne endormie") nur Unbedeutendes, und man wunderte sich allgemein über die seltsame, ja rätselhafte Auswahl, zumal eine ganze Anzahl dieser Werke aus früheren Ausstellungen schon bekannt war. *F*

PARIS

Bei Bernheim Jeune sah man eine Kollektivausstellung des greisen Guillaumin, der an Format nicht ganz an seine großen Zeitgenossen Renoir, Pissarro, Monet heranreicht. Seine Kunst gravitiert um ein zwischen Hügeln dahinschäumendes Wasser. Dieses Motiv wird im Frühling, im Winter, bei Hochwasser, mit Herbstlaub ringsum, abgewandelt. Guillaumin hat nicht das titanische, jedem Thema gewachsene Zupacken eines Monet, nicht die lyrische Intensität eines Sisley. Mit seinem differenzierten Farbengefühl und seinem soliden Handwerk ist er immerhin ein kleiner Meister, etwa wie Utrillo. *Albert Dreyfus.*

Baukunst

AUSSTELLUNG PETER BEHRENS

Im Berliner Kunstgewerbemuseum findet zur Zeit eine Ausstellung der Meisterklasse der Wiener Akademie, die unter Leitung von Peter Behrens steht, statt. Die Tagespresse fand sich mit dieser etwas problematischen Veranstaltung durch die Formulierung ab, daß Peter Behrens wohl verstehe „trotz seiner starken Eigenart den persönlichen Stil der jungen Leute voll zur Auswirkung gelangen zu lassen." Wenn man die panische Angst dieser Referenten durch die zukünftige künstlerische Entwicklung desavouiert zu werden nicht teilt, kann man nur sagen, daß man über die Unbefangenheit, mit der sich hier der krasseste Dilettantismus zeichnerisch effektvoll vorgetragen breitmacht, völlig verblüfft ist. Es ist unbegreiflich, wie ein Künstler von der strengen Sachlichkeit eines Peter Behrens der gegen rechts wie gegen links durchaus den Mut zur Durchsetzung seiner persönlichen Eigenart bewiesen hat, so — tolerant sein kann. Neben ganz wenigen, ausgezeichnet durchgearbeiteten und sachlichen Leistungen, deren Probleme seltsamerweise meist Skihütten, Unterkunftshütten, Speicher, Gefängnisse sind, also völlig konkrete Aufgaben, stehen Blätter, die wie Witzblattillustrationen einer heute schon vergessenen „Moderne" von 1918 wirken. Ein sogenannter Entwurf zu einer Kirche wird dadurch nicht besser oder architektonisch reifer, daß der offizielle Katalog der Ausstellung wörtlich schreibt: „Die Türme (notabene nicht senkrecht sondern schief gestellt) recken sich gegen den Horizont wie die gespreizten Finger einer zum Beten erhobenen Bauernhand". Mit derartig unerträglich feuilletonistischen Schlagworten wird eine Anzahl anderer Absurditäten in völlig kischeehaften Formen motiviert. Lauter Blätter, die sich durch nichts unterscheiden lassen, gleichgültig, ob sie ein Hotel an der Adria, einen Getreidesilo oder ein Wohnhaus in Kalifornien darstellen. Dazwischen wieder ein ausgezeichnet durchgearbeitetes Modell eines Hausbootes für die Donau, ein sehr guter Entwurf für ein Gefängnis für Bulgarien usw.

Obwohl sonst an dieser Stelle über Ausstellungen, Wettbewerbe usw. mit größter Toleranz und der selbstverständlichen Bemühung um weitestgehendste Objektivität referiert worden ist, so muß einmal hier doch aufs schärfste Stellung genommen werden. Denn es erfaßt einen ein physischer Ekel, wenn der allgemeinen Unsicherhet des Pu-

blikums und der Tagespresse in geschmacklichen und speziell architektonischen Fragen — von zwei großen Tageszeitungen abgesehen — mit solchen Veranstaltungen Vorschub geleistet wird, die dann noch von einem autorativen Namen gedeckt sind. Am meisten aber schadet Peter Behrens sich selbst und den drei bis vier wirklichen Begabungen unter seinen Schülern, wenn er deren Leistungen gemeinsam mit dieser Fülle dilettantischsten Machwerks der Öffentlichkeit übergibt. Denn die Jugend der „Schöpfer" allein ist noch kein Beweis der künstlerischen Qualität.

Paul Zucker.

Institute

STAATLICHE BILDSTELLE

Aus dem Tätigkeitsbericht der Jahre 1291 bis 1925 ist zu entnehmen, daß dieses Institut für kunstwissenschaftliche Photographie, das kürzlich sein vierzigjähriges Bestehen feiern konnte, sich unter glücklicher Anpassung an die Erfordernisse der Gegenwart in erfreulicher Weiterentwicklung befindet. An Neuaufnahmen ist zu verzeichnen nach dem alten Meßbildverfahren (40×40 und 30×30) Schloß Brühl, Münster zu Ulm; Frauenkirche in Eßlingen; im Format 24×30 die Dome zu Mainz, Worms, Speyer, im Format 18×24 ganz Mecklenburg und Pommern, Mittelrhein und Hunsrück, der Wörlitzer Park, Hildesheim, Potsdam. — Als Leih- und Geschenkgeber treten auf: der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft (Teppiche und Buchmalerei), Adolph Merton, Adolf Goldschmidt, Friedrich Winkler (Buchmalerei), Dombaumeister Hertel (Plastik des Kölner Doms), Rudolf Kautzsch (Romanische Kunst im Elsaß), Werner Lindner (Deutsche Brunnen).

Die Aufnahmen der Bildstelle fanden bisher als Kontaktabzüge, Diapositive und für wandschmückende Großbilder Verwendung. Neuerdings treten in den Vordergrund photographische Bildkarten, die maschinell in kleinen Auflagedrucken hergestellt werden sollen. Zunächst sind 1000 besonders wichtige Aufnahmen zur Vervielfältigung vorgesehen, Preis 20 Pfennig. Ein Verzeichnis ist in Vorbereitung. Ein Gesamtverzeichnis der Bildstellenaufnahmen befindet sich im Druck und wird Ostern dieses Jahres erscheinen.

Die geschäftliche Vertretung der Staatlichen Bildstelle besorgt seit 1921 der Deutsche Kunstverlag. Die von mancher Seite geäußerte Befürchtung, daß durch diese enge Verbindung mit einem Unternehmen, das vermutlich zunächst seine geschäftlichen Interessen verfolgen mußte, der wissenschaftliche Charakter des Institutes abgeschwächt würde, hat sich erfreulicherweise bisher nicht bestätigt. Im Gegenteil, es scheint die straffe geschäftliche Organisation der Staatlichen Bildstelle erst die Mittel zu schaffen, so intensive Arbeit wie in den letzten Jahren zu leisten.

GRÜNDUNG EINES PÄPSTLICHEN „ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA"

Pius XI. hat durch ein Motuproprio vom 11. Dezember 1925 ein „Istituto di Archeologia cristiana" ins Leben gerufen. Diese Neugründung tritt der unter Benedikt XIV. gegründeten „Pontificia Accademia Romana di Archeologia" und der auf Veranlassung von Giovanni Battista de Rossi geschaffenen „Pontificia Commissione di archeologia sacra" zur Seite. Die Hauptbedeutung des neuen Instituts wird in seiner Lehrtätigkeit bestehen; es werden dreijährige Kurse über christliche Archäologie, Epigraphik, Topographie und Ikonographie stattfinden mit Prüfungen für die Teilnehmer. Darin schließt es sich den übrigen großen päpstlichen Lehranstalten wie dem Istituto biblico und dem Istituto orientale an. Es wird seinen Sitz finden in einem auf dem Gelände des Klosters S. Antonio auf dem Esquilin zu erbauenden Palast und seine Tätigkeit voraussichtlich noch Ende dieses Jahres beginnen.

L. S.

Neue Bücher

Franz Roh: Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. 1925. Klinkhardt & Biermann. Leipzig.

Ein vorzügliches Buch, und nicht bloß als wahrscheinlich erster Versuch von ernsthafter Bedeutung, gegenwärtige Kunst streng historisch zu erfassen. Roh hat sich stets als ein Beobachter der Entwicklung erwiesen, dessen Scharfsinn bis zum Prophetentum geht; er hat nicht nur Recht mit seinem Urteil und seiner Analyse, sondern er besitzt auch eine weitgehende Fähigkeit, sie eindeutig, logisch und überzeugend zu formulieren, in einer sehr angenehmen und geistvollen Diktion.

Dennoch ist dies nicht das Buch über den „magischen Realismus" geworden (wie der Untertitel die veristisch-klassizistische Seite des Nachexpressionismus gut bezeichnet). Leider verbietet der Raum, auf prinzipielle Differenzen genauer einzugehen, die ganz und gar nicht an die Verdienste

dieses schönen und bedeutenden Werkes rühren, sondern nur persönliche Auffassungen der historischen Methode betreffen. Ich will sie nur kurz skizzieren.

Roh hat vortrefflich die Beziehungen zu der vorhergehenden Kunst dargelegt. (Die Weiterbildung der Abstraktion zum sogenannten Konstruktivismus schaltet er von vornherein aus — gut; aber schon das mußte ein einseitiges Bild des „Nachexpressionismus" ergeben.) Aber er hat dann den ganzen Komplex des europäischen Neu-Realismus als Einheit genommen und nicht im Großen die nationalen Differenzierungen als historische Abzweigungen verfolgt, sondern die beiden großen Gruppen: „Neuklassizismus" und „Verismus" in einem Schlußkapitel über fast ein Dutzend „Richtungen" beinahe verwirrend zerstreut. So gut aber die expressionistische Kunst in zwei völkisch sehr unterschiedliche (aber selten unterschiedene) Strömungen mit der germanisch-romanischen Polarität getrennt war, so klar ist auch die historische Sonderung der deutschen Veristen vom europäischen Neu-Klassizismus, der Entstehung wie der Absicht nach.

Zur weiteren Verwirrung trägt das Einbeziehen fremder Elemente von bloß malerischer oder expressionistischer Tendenz bei, besonders in den Abbildungen. Weder Beckmann noch gar Levy u. a. haben mit seinem Thema etwas zu tun.

Daß sein Buch, so merkwürdig das klingen mag, noch mehr auf eine nahe Zukunft als auf die Gegenwart von 1915—25 sich bezieht, ist die Folge seiner Weitsichtigkeit. Zweifellos hat Roh darin recht, daß die Entwicklung sich zum Positiven wendet und das Magische und Aggressive mehr und mehr abstreift; auch bei den schärfsten Veristen. Aber ein Abbild der Entwicklung bis 1925 ist das eigentlich nicht, sondern ein Vorwegnehmen des wahrscheinlich Kommenden. Ob dies ein Vorzug oder ein Nachteil ist, darüber gehen die Ansichten von historischer Methode auseinander. *Paul F. Schmidt.*

Ludwig Lang, Was ist Barock? (Montana-Kunstführer Bd. 1.) Montana-Verlag, Zürich und Stuttgart 1924.

Eines der nur zu üblichen Bilderbücher, die mit 80 Tafeln und 15 Seiten Text das Verständnis eines ganzen Zeitalters vermitteln wollen. Daß eine solche Aufgabe erfüllbar ist, hat Pinders „Deutscher Barock" gezeigt. Daß sie es aber nur in den Händen eines bedeutenden Menschen von ebensoviel Reichtum der Gedanken wie Kraft der Diktion ist, beweist — wie so viele andere — traurig genug der vorliegende Band. Die Abbildungen sind ohne ersichtliches System allen Künsten und allen Ländern — unter Einschluß von Mexiko und Rußland — entnommen, und zwar nicht mit orientierenden Jahreszahlen, aber dafür mit fünfsprachigen Unterschriften versehen, gleich als ob es sich hier um ein Handbuch von internationalem Werte handelte. Dabei fehlen in der Beschriftung der Bilder weder Ungenauigkeiten noch sachliche Irrtümer (S. 13 nicht Caraoaggio, sondern Valentin). Anzuerkennen bleibt immerhin in der Auswahl der Tafeln die Publizierung von Ornamentstichen und selten abgebildeten Stücken. — Und was den Text betrifft, so würde, wer dem Titel folgend neue Aufklärung über das Wesen des Barock erwartet, enttäuscht sein. Die Ausführungen des Verfassers gehen in nichts über die üblichen Formulierungen alter, populärer Kunstgeschichten hinaus, und es fehlt weder die „realistische Strömung mit Caraoaggio", noch „der süßliche Guido Reni", noch der „ganz zahme Poussin". Nicht einmal der Versuch wird gemacht, die mannigfachen Erscheinungen zweier Jahrhunderte kunst- und geistesgeschichtlich oder kunstgeographisch zu deuten, wie es doch unbedingt die Aufgabe eines solchen Kunstführers wäre. Dem Verlage ist zu wünschen, daß er für die weiteren Bände, denen er eine so befriedigende Ausstattung widmet, geeignetere Bearbeiter finde.

Pevsner.

Emil Utitz, Der Künstler. Vier Vorträge. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart. 1925.

Emil Utitz ist am weitesten vorgedrungen auf dem Wege, der von der Ästhetik alten Stils, die einseitig an der Idee des Schönen im klassizistischen Sinne orientiert war, hinführt zu einer modernen allgemeinen Kunstwissenschaft, die allen Gestaltungen des Kunstwollens offenen Sinnes gerecht wird. Die Lektüre der vier Aufsätze „Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft. Zum Schaffen des Künstlers. Kunst und Geisteskrankheit. Der Charakter des Künstlers" wird dem Fernerstehenden, der sich unter Kunstphilosophie etwas Antiquiertes und Ungenießbares vorstellt, eine angenehme Überraschung bereiten.

R. H. Walther.

SAMMLER UND MARKT

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Die erste Hälfte der Saison hat in vielen Beziehungen den Erwartungen entsprochen. Zum erstenmal seit Jahren hörte man von großen, plötzlichen Käufen neuer Kunden. Endlich scheint nämlich die in einigen Kreisen hier zur Herrschaft gelangte „Prosperität" nebst den großen, seit einigen Jahren aus allerlei Spekulationen geflossenen Gewinsten genügend gesichert zu sein, um ihre Besitzer sich dem „Kunstspiel" zuwenden zu lassen, wie diese Herrschaften hier es nennen, wenn sie sich Kunstwerke zum Schmuck (und nebenbei als gute Anlage) zuzulegen beginnen! In einem solchen Falle verkaufte ein großes New Yorker Haus auf einmal an einen neuen Käufer Bilder im Werte von 1 Million Dollar! Und das ist nur ein typisches Beispiel für das, was sich jetzt hier zugetragen hat. Momentan ist es freilich wieder still geworden, und es ist fraglich, ob die zweite Hälfte der Saison, nachdem die zwei toten Monate Januar und Februar vorüber sind, während deren die Käufer vielfach den Süden aufsuchen, der ersten die Stange halten wird.

Der hiesige Sammlergeschmack ist noch der gleiche. Außer den ganz großen Namen ist es nun seit einigen Jahren Mode geworden, italienische Primitive zu erstehen oder immer noch englische Porträts des 18. Jahrhunderts. An die Holländer des 17. Jahrhunderts, von Rembrandt, Frans Hals und Vermeer van Delft abgesehen, denkt kaum jemand, es sei denn, ein Stück allererster Qualität eines de Hoogh, Terborch usw. tauchte auf. Sonst scheint auch chinesische Kunst, namentlich der frühen Zeit, sehr beliebt. Die Sammlergebiete bleiben aber nach wie vor sehr beschränkt und zugleich, wie früher, uniform, so daß man einmal Sammlungen unserer Epoche ebenso wird unterscheiden können, wie einst die der früheren Jahrzehnte, die voller Genrebilder und dann voller Barbizonmeister waren. Fortschritte und Erweiterungen freilich sind schon überall zu spüren dank der Tätigkeit der Museen, mancher Kunstgelehrter und Leiter, wie vor allem Dr. Valentiners, und mancher Händler und Auktionshäuser.

Das große Interesse an dem eigenen frühen Kunstgewerbe: Möbel, Glas, Keramik usw. hat sich letzthin eher noch verstärkt, und das ist kein schlechtes Zeichen, weil es zum mindesten ein inneres Verhältnis zu den Gegenständen anbahnt. Die Preise für diese Erzeugnisse sind freilich ins phantastische gestiegen. So erbrachte kürzlich auf einer Auktion z.B. ein Paar weißer Glasdosen für Zucker aus der Baron Stiegel-Manufaktur $ 1150! Noch höhere Preise wurden für altamerikanische Dokumente aller Art usw. bezahlt: volle $ 7600 für die Bradfordkarte des alten New York, $ 3900 für einen Brief des „Verräters" Benedict Arnold, in dem er über seinen Verrat spricht.

Die Tätigkeit der Auktionshäuser während der Berichtsperiode war sehr rührig, wenn wohl auch so manche gerade der bedeutenderen Versteigerungen, wie der orientalischer Teppiche zu scheinbar sehr hohen Preisen, mehr nur von Händlern losgelassenen Versuchsballons glichen, um herauszufinden, wie der Wind und ob er überhaupt weht, so daß viele der gemeldeten Preise keine eigentlichen Verkäufe bedeuten.

Das große Ergebnis der Auktionssaison aber ist die gegenwärtig stattfindende Versteigerung der gewaltigen Sammlung des verstorbenen englischen „Seifenkönigs" Leverhulme, die die Anderson Galleries ausführt. Bisher sind die Möbel usw. mit glänzendem Erfolge abgesetzt worden. Hatte doch Leverhulme auf Anraten erster Sachverständiger, dazu meist noch aus besten Quellen, gekauft. Anders steht es um seine Bilder, die wohl seinen eigenen Geschmack, vor allem den seiner früheren Jahre, widerspiegeln, und sicher nicht eintragen werden, was er für sie bezahlt hat. Neben ein paar in dieser Gesellschaft ganz unglücklich ausschauenden alten Meistern — darunter einem sehr zweifelhaften Frans Hals, der Replika eines ziemlich bekannten Werkes des Meisters — sind es fast nur englische Bilder des 19. Jahrhunderts, unter die, seltsam genug, sich eine Reihe feiner Landschaftsskizzen, vor allem von John Constable, verirrt hat. Der blutleere Burne Jones und nun gar der akademische A. Moore, Alma Tadema e tutti quanti dürften wohl auch für hier zu spät kommen. Vielleicht kauft man sie für England zurück.

Daß die Sammlung überhaupt zum Verkauf nach New York geschickt worden ist, hat ja viel Aufsehen gemacht und eifrige und hitzige Diskussionen hervorgerufen. Die zwei Hauptgründe waren: einmal die schnell zugreifende Energie des Vorstandes der Anderson Galleries, der übrigens ein geborener Engländer ist, und sodann, wie ich selber in England hörte, der für London beschämende und eigentlich unerträgliche und doch immer noch bestehende Umstand, daß daselbst, vor allem

bei Christies, der Unfug der sogenannten „Knockout"-Auktionen ruhig weiter betrieben wird, von dem ich seinerzeit in diesem Blatte von London aus oft genug zu berichten hatte. Den Erben Leverhulmes wollte es offenbar nicht eingehen, daß sie die Riesenschätze auf Untreue und Glauben dem Händlerring ausliefern sollten, der die schönsten und begehrenswertesten Dinge erst einmal ganz billig in der öffentlichen Auktion an sich bringt, um sie dann unter sich zum Nutzen bloß der Ringteilhaber ein zweitesmal in heimlicher Sitzung zu versteigern! Wie oft ist dieses schwindelhafte System in London bloßgestellt und verdammt worden! Wie oft hat man Vorschläge zu seiner Unterdrückung gemacht! Nie aber ist etwas Praktisches dagegen geschehen, und London wundert sich, daß es solche Auktionen nach hier verliert!

Während sich so die Anderson Galleries durch die Versteigerung der großen Leverhulme-Sammlung einen internationalen Ruf sichern, haben die American Art Galleries, das zweite große New Yorker Auktionshaus, versucht, durch die Versteigerung der Chiesa-Sammlung alter Meister die furchtbare Blamage ihres vorjährigen Verkaufes der berüchtigten Paolini-Sammlung ruinierter, unter großen Namen segelnder Gemälde vergessen zu machen. Und das ist ihnen zum Teil wohl auch gelungen, denn für eine öffentliche Auktion enthielt diese Sammlung immerhin eine Reihe recht guter und jedenfalls unbezweifelter Werke, deren bedeutendstes das Porträt eines holländischen Humanisten von Jan van Scorel war, das dann auch den für eine öffentliche Auktion recht schönen Preis von $ 12500 eintrug. (Die Ergebnisse dieser und anderer Auktionen werden in unseren nächsten Beilagen gewissenhaft nachgetragen. Die Schriftleitung.) *Freund.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Paul Graupe nutzt die von uns seit zwei Jahren aufgezeigte internationale Konjunktur des Inkunabelmarktes, die ihn in seiner Dezemberversteigerung schon rund eine halbe Million erzielen ließ, und versteigert am 8. April 122 Wiegendrucke deutscher Offizinen. Die hohe Gesamtschätzungssumme von ca. 130000 Mark erklärt sich durch eine Anzahl illustrierter Werke und Seltenheiten, während im allgemeinen die Schätzungen niedrig gehalten sind. Am 9. und 10. April verauktioniert Paul Graupe eine Sammlung alter Medizin und Naturwissenschaften, wie sie doch wohl noch nicht unter den Hammer gekommen ist. Es sind mehr als 1300 Nummern, davon allein über 300 pharmakologische Werke. Gerade für diese pflanzenkundlichen Bücher waren die besten Illustratoren seit dem 16. Jahrhundert tätig; das beginnt mit Hans Baldung Grien und Weiditz und dauert bis zu prächtigsten Farbstichen des 18. Jahrhunderts. Alchemie, Anatomie, Gynäkologie bilden ebenfalls reiche Unterabteilungen des vorzüglich gearbeiteten und gut illustrierten Auktionskataloges aller drei Tage. *Ho.*

* * *

Am 13. April findet bei Rud. Lepke eine Versteigerung neuerer Gemälde statt, die eine ungewöhnliche Übersicht über die deutsche Malerei des vorgangenen Jahrhunderts bietet. Vorzüglich sind zunächst die älteren Berliner vertreten: Ch. Hoguet, Amberg, Hildebrandt, Bellermann. Die Münchner Schule bringt Arbeiten von Stuck, Seitz, Piloty, Wenglein, Gabriel Max, Defregger, Willroider, von Spitzweg Bilder und Zeichnungen. Von neueren Berlinern finden wir Hagemeister, A. Kampf, Max Liebermann u. a. Bracht und seine zahlreiche Schule ist fast im ganzen Umfange vertreten. Besonders reich ist die Düsseldorfer Schule repräsentiert mit Hasenclever, dem bekannten Aschenbrödel von Ernst Bosch, einer großen Eifellandschaft von C. F. Lessing und Landschaften von Achenbach, Wille, Hermanns, Liesegang und vielen anderen. Ein Hauptwerk von Brendel aus dem Jahre 1864 stellt einen Schafstall vor. Endlich sind zu nennen Werke von Ch. Schuch, Herbst, Buchbinder, Thoma, Trübner, Friedr. Friedländer und Eduard von Gebhardt, Bemerkenswert ist für sich als Unikum ein charakteristisches Bleistiftbildnis, das Philipp Veit von seinem Bruder Johannes gezeichnet hat.

Am 20. und 21. April findet wieder bei Rud. Lepke eine Versteigerung von Antiquitäten statt. Am ersten Tage werden die Bestände der Sammlung Bandli-Hamburg ausgeboten, in der Hauptsache eine Porzellansammlung mit vorzüglichen Stücken der deutschen Manufakturen und einigen ausländischen Werken (Sévres, Chelsea). Unter den deutschen Fabriken ist Meißen besonders gut vertreten, so mit dem Wagen des Apollo und den Kriegselefanten aus dem berühmten Meißener Service, das auf Bestellung der Kaiserin Katharina II. 1272/74 in Meißen nach Modellen von Kaendler gearbeitet worden ist. Unter den Geschirren ragt ein Höroldt-Service mit Hafenbildern in Kartuschenrahmen hervor,

aus der besten Zeit der Manufaktur (1735 bis 1740) stammend, noch früher sind ein Teekännchen und ein Koppchen mit Unterschale, deren Bemalung wohl eigenhändige Arbeit Höroldts ist. — Unter den wenigen Möbeln, die zur Sammlung gehören, befindet sich ein außerordentlich reich intarsiertes schwedisches Cylinderbüro um 1780, auf der Rolljalousie sind Mohren in Landschaft dargestellt.

Der zweite Tag bringt verschiedene Antiquitäten, Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts und Werke der Keramik und der Kleinkunst. In dieser Abteilung gibt es wieder gute Meißener Arbeiten und auch interessante Fayencen. Besonders hingewiesen wird auf eine kleine Anzahl vorzüglicher Plastiken in Stein und Holz, französische, italienische und deutsche Arbeiten des 14. bis 16. Jahrhunderts und auf einige gute alte Bilder. Auch das Kunstgewerbe von China und Japan ist vertreten.

* * *

Gegen Mitte April kommt bei Paul Cassirer eine über 200 Bilder umfassende Sammlung aus der Fideikommiß-Galerie des Hauses Braunschweig-Lüneburg zur Versteigerung, unter denen sich bemerkenswerte Einzelbilder von Teniers, Steen, Ostade, ein früher Sebastiano sowie ein schöner Männerkopf von Rubens befinden. Immerhin erstaunlich die Tatsache, daß nach den bereits mehrfach stattgehabten Verkäufen aus der Cumberland-Sammlung immer noch ein derartiger Bestand guter Werke auf den Markt kommt.

Die Aufteilung dieses Cumberlandschen Besitzes bezeichnet einen der merkwürdigsten Vorgänge, die sich in den letzten Jahren am Kunstmarkt zugetragen haben, unter die die angekündigte Versteigerung in Berlin gewissermaßen den Schlußpunkt setzen wird. *B.*

HAMBURG

Vom 27. bis 30. April findet in der Galerie Commeter eine Versteigerung alter und neuer Graphik statt, u. a. Arbeiten von Dürer, Rembrandt, Leyden, Ostade, den Kleinmeistern sowie eine umfangreiche Kollektion schwarzer und farbiger englischer und französischer Kupferstiche des 18. Jahrhunderts. Ferner gelangt eine Sammlung moderner deutscher Buchkunst (illustrierte Bücher und Pressendrucke) zur Versteigerung.

MÜNCHEN

Im April findet bei Hugo Helbing in München die Auktion der bekannten Plakettensammlung Walter von Moltheim, Wien statt. Diese Sammlung, die deutsche, italienische und französische Arbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts umfaßt, gehört zu den umfangreichsten und bekanntesten ihrer Art.

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

LONDON

Vom 15.—18. März kam bei Sotheby ein weiterer Teil der Britwell Court Bibliothek zur Versteigerung. Hauptbieter war auch diesmal wieder die Firma Rosenbach. Für Lydgates Übersetzung von Boccaccios „Fall of Princes", 1494 (das erste datierte Buch), von dem sich nur ein anderes Exemplar in privaten Händen befindet, bezahlte sie £ 1750; für Timothy Brights „Arte of Shorte, Swift, and Secrete Writing by Character", 1588, die erste Anleitung zur Stenographie, £ 150; für John Abbotts „Devout Rapsodies" zirka 1647, £ 125; für Robert Chamberlains „Jocabella", 1640, eine Sammlung von Witzen, £ 165 und für Christopher Carlisles „Discourse", 1572, £ 130. Rosenbachs Beute umfaßte am zweiten Tag u. a.: Thomas Dekkers „The Blacke Rod and the Withe Rod", 1630, ungebunden, £ 1150; Edward Holdsworths „Muscipula: or the Mouse Trap", 1728, £ 620; „A Goodly Dyalogue betwene Knowledge and Symplicitie", acht Blätter, gedruckt von A. Scoloker und W. Seres, ca. 1548, £ 460; Erstausgabe von John Gay's „Wine", 1708, acht Blätter, ungebunden, £ 130. Messrs. Maggs bezahlten an dem gleichen Tage für die Erstausgabe von George Herberts „The Temple", 1633, £ 135 und Messrs. Quaritch für John Hagthorpes „Divine Medidations and Elegies", 1622, £ 102. Am dritten Tage bezahlte Rosenbach für das einzig bekannte Exemplar des Remacle de Florence „Palamedes Palliata Comedia" £ 560; für Allan Ramsays „The Tea-Table Miscellany", 1724, £ 280; für Rabelais „Pantagruels Prognostication", eine englische Übersetzung, £ 210 (1859 £ 4 18 s). Der höchste Preis wurde am vierten Tage von Messrs. Magg bezahlt für eine „broadside", handelnd von einem Feuer zu Stratford upon Avon aus dem Jahre 1614, £ 305. Ein Dedikationsexemplar von Wycherleys „Miscellany Poems", 1705, brachte £ 195 (Wells, New York).

Das Total der vier Versteigerungstage betrug £ 15871. Das Total sämtlicher bisher stattgehabter Versteigerungen beläuft sich nunmehr auf £ 524470, worin die Beträge für die beiden privat verkauften Teile der Bibliothek (Americana und Reisebücher) nicht inbegriffen sind. Eine weitere Vente

wird am 22., 23. und 24. März stattfinden und juristische und historische Werke umfassen.

Bei Christie kamen am 18. und 19. März 389 Aquarellskizzen und Pastelle von Brabazon zur Versteigerung, zu Preisen, die zwischen vier und hundert Pfund schwankten. Das Total der beiden Tage betrug £ 5099 17 s. *Bodmer.*

NEW YORK

Das Hauptergebnis der laufenden Saison auf dem Büchermarkt war der am 15. Februar erfolgte öffentliche Verkauf der Gutenbergbibel in zwei Bänden, die aus dem Benediktinerkloster Melk in Österreich stammte. Rosenbach zahlte in den Anderson Galleries, in denen die dramatische Auktion stattfand, $ 106 000, weit über das Doppelte, das ein Exemplar dieser Bibel (das sogenannte Mazarinexemplar) vor nur drei Jahren in London gebracht hatte. Man hatte versucht, das Melkexemplar — vielleicht das letzte vollständige der Gutenbergbibel —, das je auf den Markt kommen wird, für die im Bau begriffene St. Johanneskathedrale der englischen Hochkirche in New York zu erstehen. Offenbar aber bot Dr. Rosenbach für einen Sammler, der entschlossen war, das Buch um jeden Preis an sich zu bringen. In Amerika besitzen ein Exemplar der Gutenbergbibel die New Yorker Public Library, die Bibliothek des General Theological Seminary, J. P. Morgan, Henry E. Huntington und Joseph E. Widener.

Im übrigen wurden wieder sehr hohe Preise für erste Ausgaben einiger beliebter Autoren, und Handschriften solcher bezahlt, von denen hier nur einige Stichproben gegeben seien: Fünf Briefe von Lord Byron $ 1150; „Schoolboy Lyrics" von Kipling $ 1450; desselben „Echoes" $ 1225; ein Brief des schottischen Dichters John Burns $ 540; eine erste Ausgabe der „Elegy" von Gray $ 3300; Shakespeares „The Two Noble Kinsmen" $ 750; Shelleys „The Revolt of Islam, 1817, $ 550; Keats „Lamia" $ 460; erste Ausgabe (1640) der „Poems" von Shakespeare $ 3400; E. Spencers „The Faerie Queene", 1590—1596, $ 1375; erste Ausgabe von Miltons „Comus" $ 11 500 und desselben „Paradise Lost" $ 10 000; Oliver Goldsmiths „Vicar of Wakefield" $ 1600; Dickens' „Pickwick" in den 19 Originalheften, unaufgeschnitten, $ 4000; Defoes „Robinson Crusoe", London 1719, $ 3525; Thomas Hardys „Dynasts", erste Ausgabe des ersten Teils, 1903, mit Titelblatt, $ 1350.

Von anderen Werken brachten eine Nürnberger Chronik von Hartmann Schedel aus der Offizin des Antonious Koberger, 1493, $ 255, „De Civitate Dei" von St. Augustin, 1475, $ 345 ein.

Englische Farbstiche und Sportdrucke aus der Sammlung des verstorbenen W. D. Faul trugen gute Preise ein: Lady Hamilton als Bacchantin nach Romney, publiziert 1797 von Charles Knight, $ 2700; „Morgen" von D. Orme nach Morland $ 3300; auch wurden wieder erstaunlich hohe Preise für alte farbige Lithographien der amerikanischen Firma Carrier and Ives bezahlt, die seit ein paar Jahren Mode geworden sind, seitdem man Geschmack an altamerikanischen Interieurs gefunden hat. Für Blätter, die ursprünglich wohl kaum mehr als ein paar Dollars gekostet, werden jetzt von Liebhabern über 300 gezahlt, und zwei Sammlungen solcher bescheidenen Blätter brachten zusammen nicht weniger als $ 12 567.50 ein. Endlich sei noch erwähnt, daß für einige Originalhandzeichnungen zu Dickens' „Pickwick" bis zu $ 2500 gezahlt wurden. *F.*

PARIS

Die Versteigerung des „Überrealisten" Francis Picabia am 8. März im Hotel Drouot brachte für achtzig Nummern Frs. 82 590.—. Es ist charakteristisch, daß der, welcher den Anschein erweckt, auf dem Weg zu etwas zu sein, einen Kurs hat, während der, welcher sich solid und althergebracht äußert, links liegen gelassen wird. Die Malerei ist für Picabia ein Zirkus. Er begann als braver Impressionist, war Kubist, Dadaist, Optophonist; was alles zusammen zum surréalisme führt. Seine Darbietungen sind willentliche Clownspäße, zerebrales Jonglieren. Zuweilen tritt er auch in Zivil auf, eine sensationelle Attraktion im Zirkus: dann schreibt er die Natur kalligraphisch getreu ab. Mit solchen Bildern kam er bis auf Frs. 4700.—, während man für seine mit dem Lineal und dem Zirkel verfertigten Gemälde mit dem Titel „Diese Maschine verbessert lachend die Sitten" oder „ Geschlechtliche Verzückung, sadistische Keuschheit" (man sieht nur Maschinenteile) nur einige hundert Franken gab. In Perioden völligen Kunstüberdrusses — man weiß, daß die Spaßmacher die melancholischsten Menschen sind — schließt Picabia die Bude zu und malt überhaupt nicht mehr. Dann ist er der echteste Überrealist! ein Genie, aber ohne Talent!

Albert Dreyfus.

Die spätgotischen Schränke in den österreichischen Alpen

Die Kunstschreiner Peter Stämpfer und Jörg Syrlin

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Von ALFRED WALCHER-MOLTHEIN-Wien

WÄHREND wir auf einer Reihe technischer Gebiete über die ältere Entwicklung des deutschen Kunsthandwerkes bereits eingehend unterrichtet sind, erscheint die Geschichte deutscher Schreinerkunst in der Forschung auffallend vernachlässigt. Es ist begreiflich, daß diese lieber dort einsetzt, wo von Kunsthandwerkern signierte Arbeiten vorliegen, wo sich aus den Listen der Zünfte und Innungen Meister feststellen und sich diesen bestimmte Werke zuschreiben lassen. Wie gründlich sind wir, um nur einzelne Beispiele zu nennen, über Goldschmiede, Zinngießer, über Schweizer Glasmaler usw. informiert, wenn auch hier die erschöpfende Kenntnis des bodenständigen künstlerisch arbeitenden Handwerkes erst für die Zeit nach 1500 beginnt.

Die deutschen Kunstschreiner waren aber nicht nur in der Gotik, sondern auch noch später ungemein bescheidene Leute, die nur in den seltensten Fällen ihren Namen auf das Werk setzten, obwohl sie dessen Vollendung weit mehr Zeit opfern mußten als die Meister anderer handwerklicher Berufe ihren Arbeiten.

Einen erschöpfenden Einblick in die Geschichte des deutschen Möbels, dieses wichtigsten Hausrates beim Volke, werden wir haben, wenn das ganze Material in Abbildungen vorliegt. Den bedeutendsten Schritt zu dieser Aufsammlung hat kürzlich Generaldirektor Otto von Falke mit seinem Buch „Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance" getan und zu diesem Sammelwerk die Entwicklungsgeschichte deutscher Möbel geschrieben. Es ist nach den bisherigen Veröffentlichungen über deutsche Möbelformen sowie nach der einschlägigen Bearbeitung einzelner Sammlungen neben dem Buche Robert Schmidts „Möbel" eines der wenigen wissenschaftlichen Werke auf diesem Gebiet, für das mittelalterliche Möbel jedenfalls das wichtigste Buch.

Ich habe bereits 1914 in „Kunst und Kunsthandwerk" die in Tirol so stark verbreiteten Giebelschränke von mittelalterlicher Form kulturhistorisch zu erklären versucht und ihre Bestimmung auf dem Weg archivalischer Forschung festlegen können. Nunmehr veranlaßt mich das Buch von Falkes, einer zeitlich späteren Gruppe von Schränken näherzutreten. Es ist jene der spätgotischen Kästen Tirols, von denen der Verfasser sagt: „In diesen Prachtschränken gipfelt die deutsche Kunsttischlerei des Mittelalters."

Otto von Falke bringt über diese Gruppe reiches Abbildungsmaterial, aus dem germanischen Museum zwei Sterzinger Schränke, weitere drei Stücke Tiroler Herkunft im Besitze des Nationalmuseums in München. Graf Wimpffen in Graz hat einen, und Graf Wilczek in der Burg Kreuzenstein neben dem ältesten auch den größten, den Riesenschrank aus dem Kloster Neustift bei Brixen.

Es ist klar, daß alle diese, sich so auffallend ähnlich sehenden oder zum Teil sich nahezu gleichenden Schränke ein und demselben Stilboden angehören. Dieser hat allerdings eine große Ausdehnung. Er reicht von der südlichsten reindeutschen Stadt Tirols, Bozen, nördlich bis zum Brenner, östlich über das Pustertal bis nach Kärnten hinein und hat seine Ausläufer in Salzburg und Steiermark.

Nur ein Schrank scheint aus diesen Grenzen zu fallen, jener des Freiherrn von Lupin auf Illerfeld bei Memmingen. Der Verfertiger ist bekannt. Es ist der Bildschnitzer und Kunstschreiner Jörg Syrlin aus Ulm, der sein Werk mit „1465 Syrlin“ zeichnete.

Bevor wir auch diesen Schrank in die Tiroler Gruppe einreihen, sei die Bauart und Ausführung dieser Kästen näher charakterisiert. Sie bestehen aus zwei aufeinandergestellten truhenförmigen Schreinen, also aus zwei Gelassen, welche sich beide mittels zweier Türen öffnen. Den Zusammenstoß der beiden Kastenteile deckt ein Gürtelstück, welches häufig Schubladchen, seltener kleine Legefächer mit gegitterten Schubtürchen enthält. Dieses Mittelgesims ist entweder ein selbständiger Teil des Schrankes und daher abhebbar oder fest mit dem Oberbau verbunden. Ein hoher Sockel mit in der Regel reich geschnitzten Füßen trägt den Schrank. Das Hauptgesims ist nahezu in allen Fällen zinnenbekrönt und so mächtig gebildet, daß es zur Anbringung einer Reihe von Rundfenstern mit Maßwerkfüllungen Raum bietet. Die Türen sind glatt, mit Bergahorn oder Esche — meistens im Flader — fourniert und tragen oft Umrahmungen oder Stabeinfassungen in Einlegearbeit. Bisweilen sind es Intarsien aus kleinen mannigfach gebeizten Holzstücken. Die weitere Ausschmückung dieser Schränke besteht in künstlerischem Schnitzwerk aus Lindenholz. Bevorzugt erscheint hier die fruchttragende Weinrebe als aufsteigende oder in flachen Bögen wachsende Ranke, beim Tamsweger Schrank als alter, stark verästelter Weinstock. Daneben ist die stilisierte Bärlappranke ein beliebtes Motiv. Beim Brixener Riesenschrank wurde sie besonders hoch, also nahezu freiwachsend, herausgearbeitet.

Aus der vorgenannten Gruppe der spätgotischen Schränke greifen wir jenen Teil heraus, der sich durch eine Reihe von Rundfenstern im Kastengesims auszeichnet und damit einen eigenartigen für Tirol festzulegenden Typ darstellt. Wir kennen bisher als die bedeutendsten Stücke:

1. Der Sakristeischrank der St.-Leonhards-Kirche zu Tamsweg in der Lungau. Im Gesims acht Rundfenster mit Maßwerk. Bezeichnet 1445. Abbildung 1.

2. Schrank im Besitz des Freiherrn von Lupin auf Illerfeld. Im Gesims sechs Rundfenster. Bezeichnet „1465 Syrlin“. Abbildung 2.

3. Schrank im Berliner Schloßmuseum. Im Gesims sechs Rundfenster. Abgebildet bei Otto von Falke. Tafel 109.

4. Schrank im Nationalmuseum zu München. Im Gesims sieben Rundfenster. Abgebildet bei Otto von Falke. Tafel 113.

5. Schrank des Grafen Wimpffen in Graz. Im Gesims sieben Rundfenster. Abgebildet bei Otto von Falke. Tafel 116.

6. Riesenschrank aus Neustift bei Brixen. Im Gesims an Stelle von Rundfenstern sieben Blattdolden mit den Büsten Christi und der sechs Propheten. Abbildung 3.

Der Tamsweger Schrank ist also um zwanzig Jahre älter als der ihm so nahverwandte, in Illerfeld stehende, vom Ulmer Meister Jörg Syrlin gefertigte. Eine derartige Zeitspanne ist hier um so auffallender, als einem Schreiner im schwer zugänglichen und von der großen Heerstraße weit abliegenden Markt Tamsweg der große Ulmer Künstler gefolgt ist. Der Schrank von Tamsweg (Abb. 1) trägt auf den die Rundfenster umlaufenden Bändern die Aufschriften:

„Das werchk habent geordent ze machen dye zechleint der chirchen her Jorig hofmann die zeyt vicari anstatt maister Casparn pfarrer zu Tamssweg und hans griespeck und chrueg petburg zu Temssweg.“

„Anno dominimi millesimo quadringentesimo quadragesimo quinto finitum

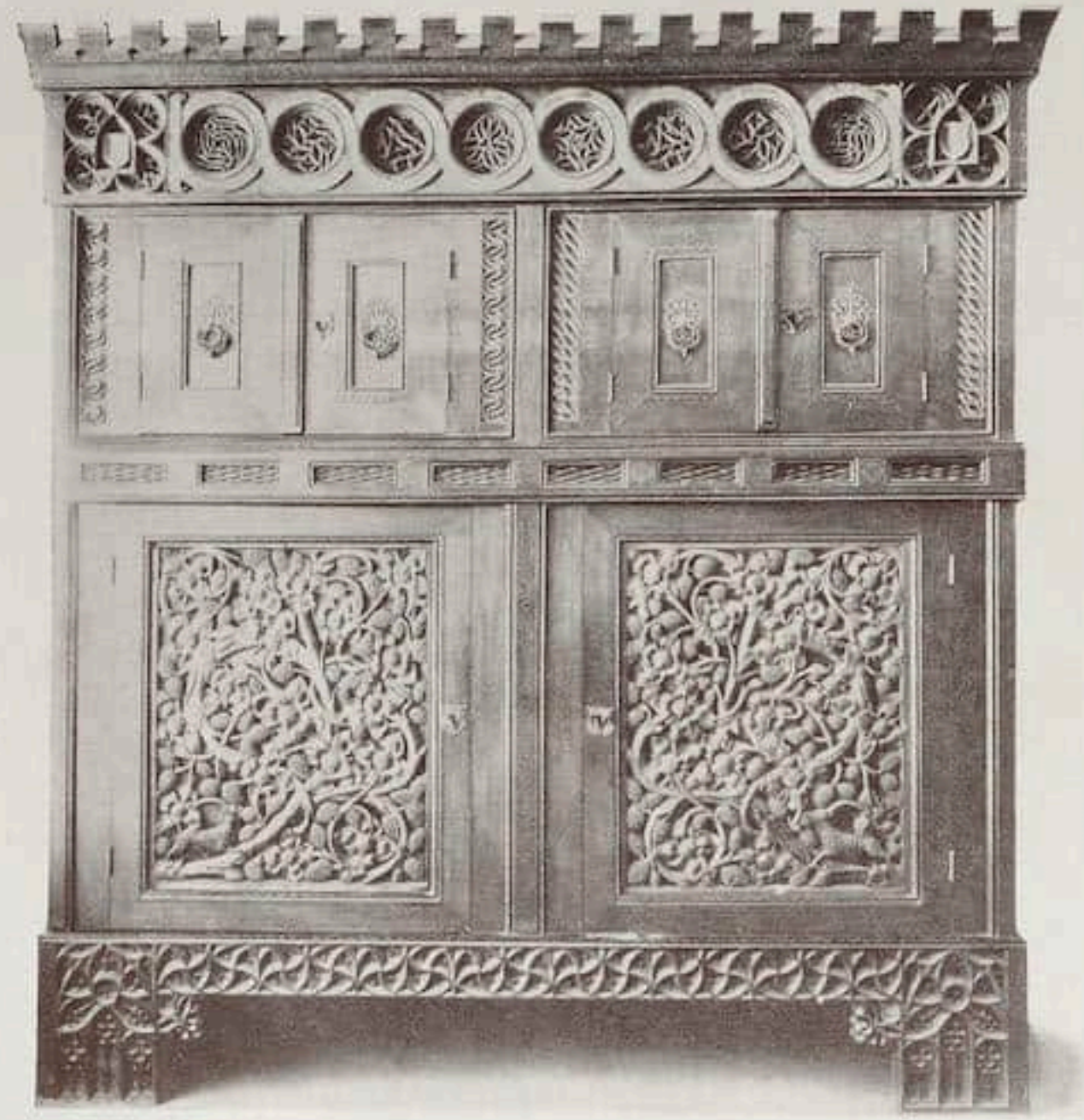


Abb. 1. Sakristeischrank aus Tamsweg

Jetzt Burg Kreuzenstein bei Wien

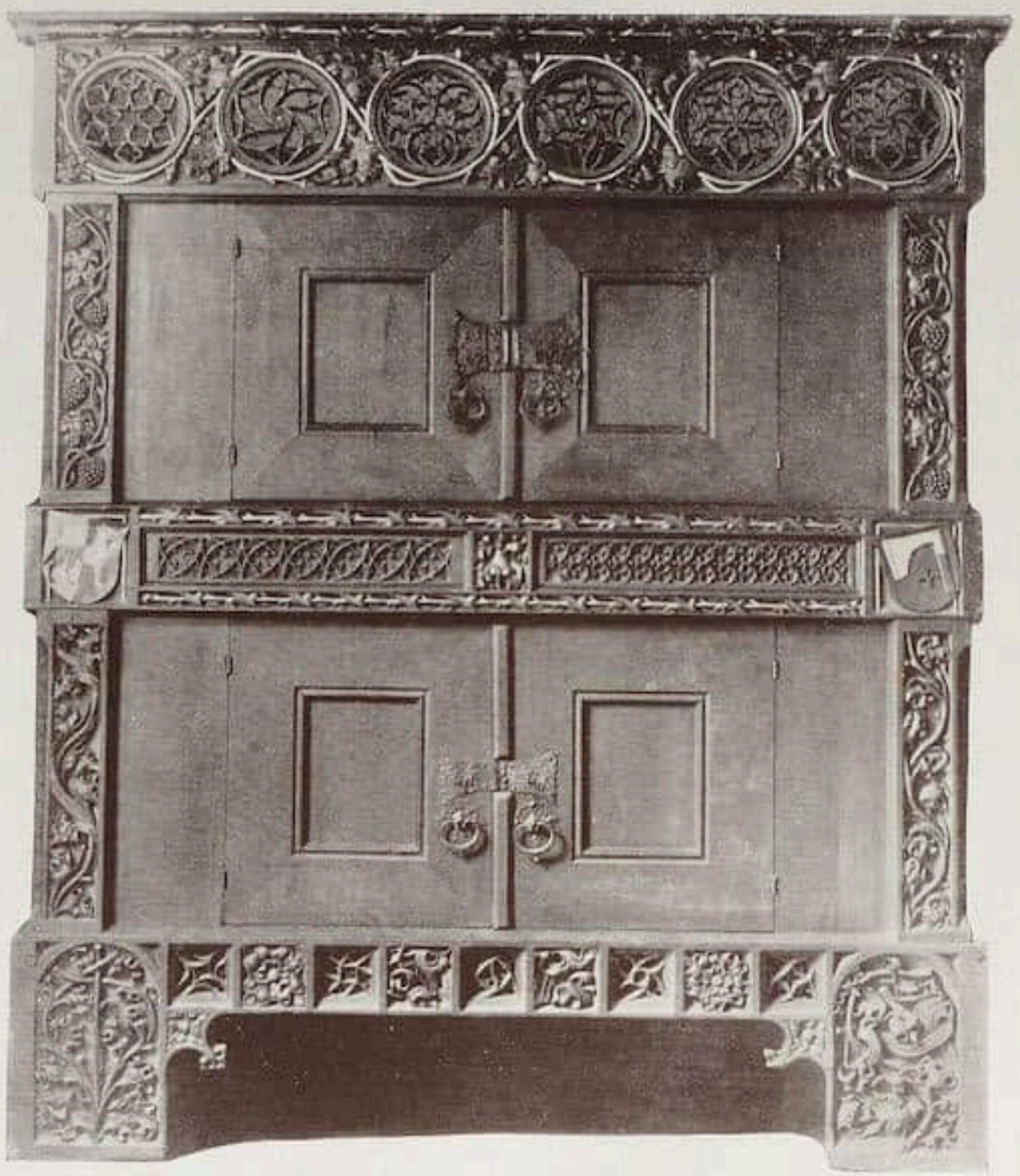


Abb. 2. Schrank der Gienger, bezeichnet Jörg Syrlin

Sammlung von Lupin auf Illerfeld bei Memmingen

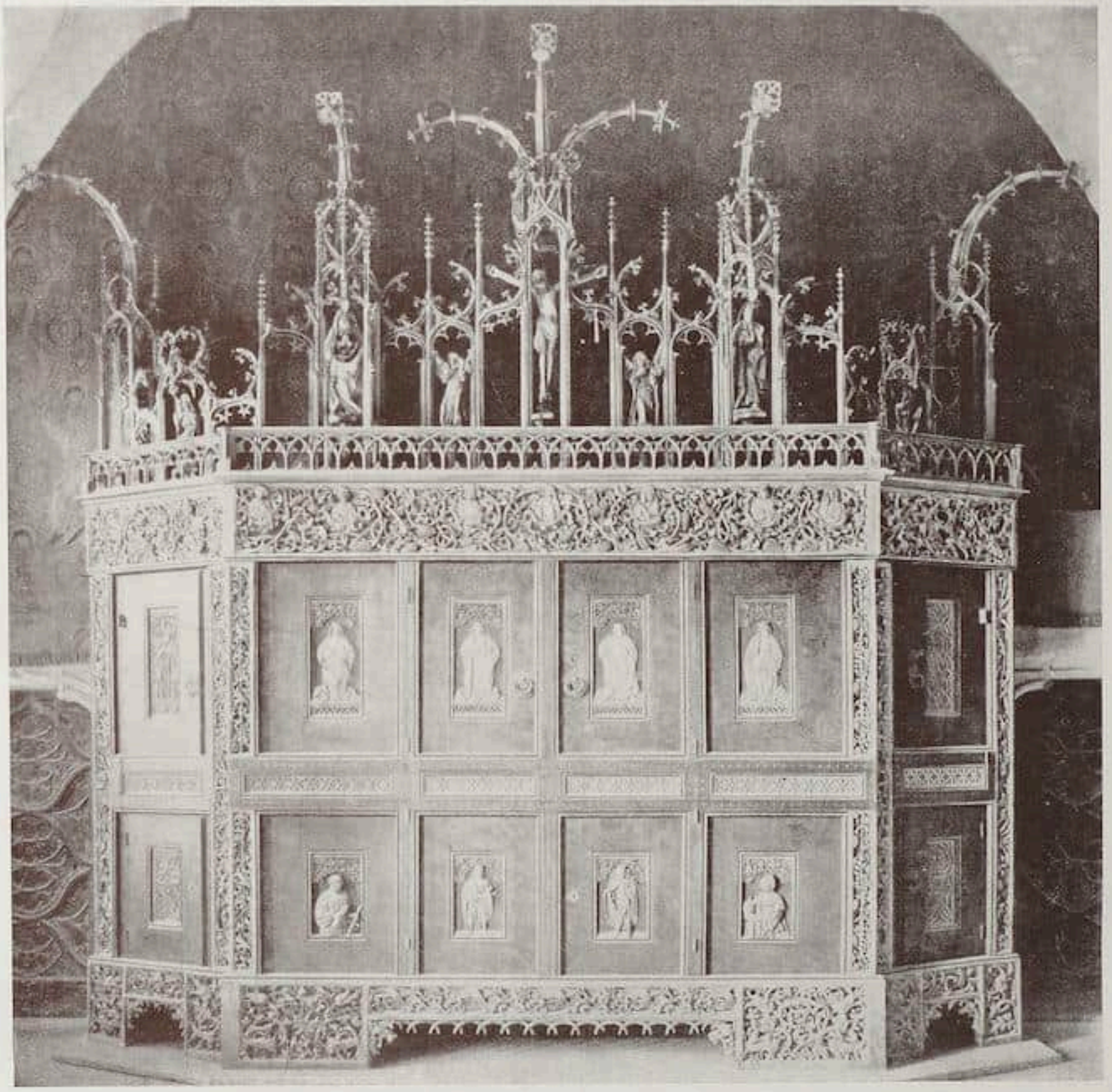


Abb. 3

Riesenschrank aus Neustift bei Brixen

Abb. 4
Riesenschrank aus Neustift. Rechter Teil des Schrankgesimses

Abb. 5
Riesenschrank aus Neustift. Linker Teil des Sockels

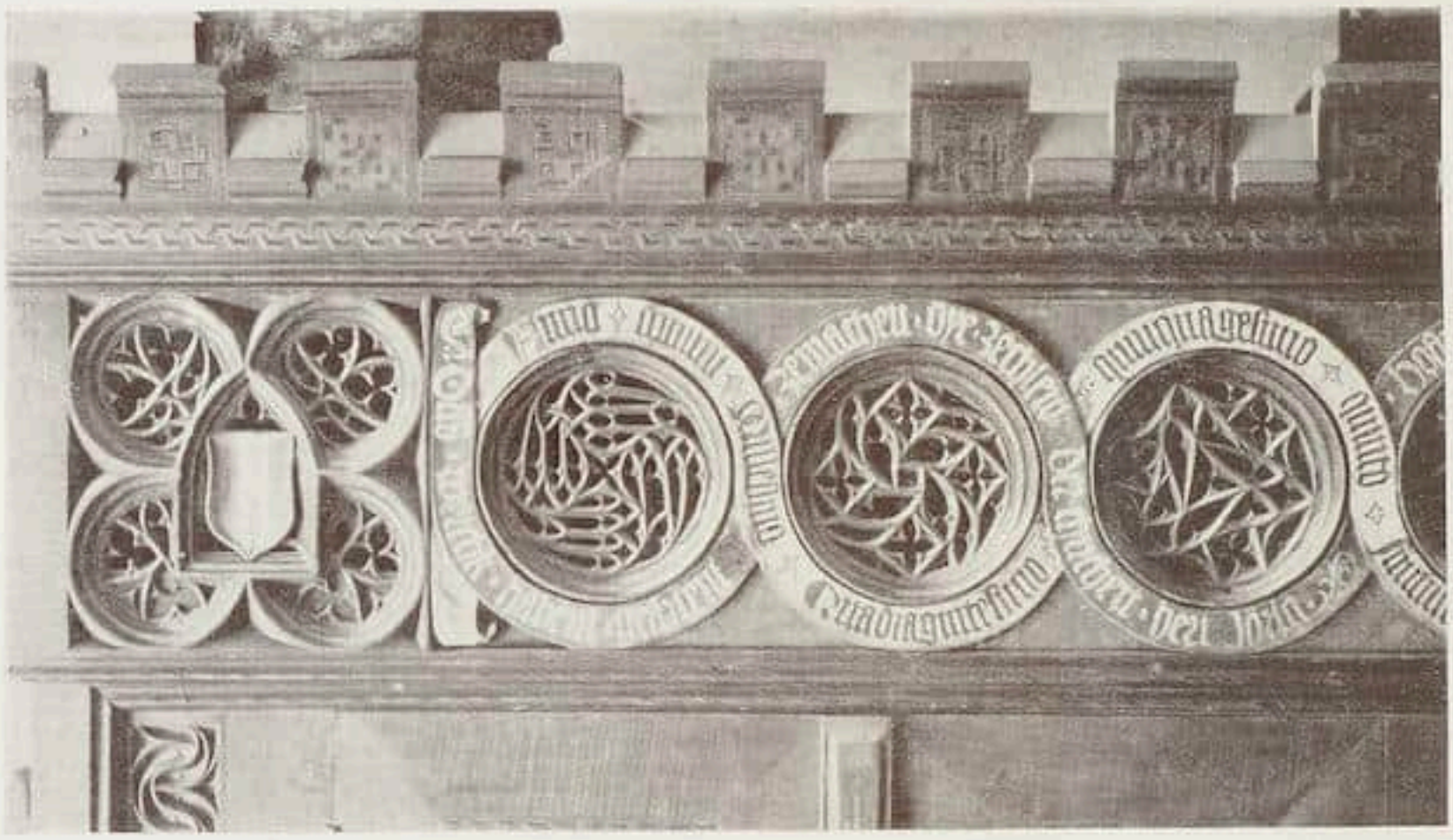


Abb. 6. Sakristeischrank aus Tamsweg
Rechter Teil des Kastengesimses mit der ersten Hälfte der Schriftbänder

Abb. 7. Sakristeischrank aus Tamsweg
Rechtseitige untere Schranktür mit geschnitzter Füllung

est hoc opus per magistrum petrum pistatorem de Leinssniza in honorem S. Leonhardi cfessor(is)."

Diese Aufschriften lassen keinen Zweifel ihrer Echtheit zu. Die St.-Leonhards-Kirche, die schönste gotische Kirche des Landes Salzburg, wurde 1421 im Bau begonnen, 1433 vom Bischof Johann von Chiemsee geweiht und in den folgenden zwei Jahrzehnten im Innern künstlerisch ausgestattet. Schöne Glasfenster spendeten in dieser Zeit Lienhart Radorffer, Konrad Heltzler (1438), Oswald Hemd, Hans von Kugkendorff, Wolfgang Hollnpronner (1450) usw. Auch die Kirchengeräte waren derart, daß sie jeder reichen Stiftung Ehre gemacht hätten (die berühmte Tamsweger Monstranz von 1449). Anlaß zu dieser großen, opferfreudigen Verehrung des hl. Leonhard, des Patrones der Gefangenen, war ein Wunder — das Verschwinden eines St.-Leonhard-Bildes aus einer versperrten Truhe im Jahre 1420 und dessen Wiederauffindung auf dem Bühel in unmittelbarer Nähe des Marktes. Die Nachrichten über dieses Wunder fließen so reichlich, daß uns sogar die Namen der sechs Bürger und Geistlichen, welche das Bild seinerzeit unter Sperre und Siegel nahmen, überliefert wurden. Es waren der Erzpriester von St. Michael, der Vikar von St. Margarethen (beides Orte im Lungau und wie Tamsweg an der Mur gelegen), der Parrer Cunrad von Tamsweg, der Schulmeister Leonhard Feyerbeck und die Bürger Mert Strasser und Christian Schmid.

Im Jahre 1445 stifteten die Zechleute, somit die Zechpröpste der Kirche, den Paramentenschrank für die Sakristei. Werkmeister des Schrankes war laut der Inschrift Meister Peter an dem Leinsnitzbach.

Der Tamsweger Sakristeischrank leitet zu jenem Möbel hinüber, das den großen Ulmer Bildschnitzer und Schreiner Jörg Syrlin zum Verfertiger hat (Abb. 2).

Die Abbildung enthebt uns einer näheren Beschreibung. Die Wappen auf dem Gürtelgesims sind jene der Geschlechter von Lupin (Wolf) und Gienger, später als Tiroler Gienger von Grünbühel und Wolfseck (Zimmermannsbeil). Das Giengersche Wappen ist dreimal vorhanden und in den Schild eingeschnitten, das Lupinsche nur einmal und lediglich aufgemalt. Der Schrank war somit ursprünglich Giengersches Eigentum und kam erst durch die Verehelichung der Tochter des Hans Gienger, welcher Kirchenbaupfleger des Ulmer Münsters war, in Lupinschen Besitz. Bei diesem Anlaß scheint eines der Giengerschen Wappenschilde abgeschliffen und mit dem Lupinschen Wappen bemalt worden zu sein.

Der Meister dieses Schrankes, welcher stilistisch und formal zur Tiroler Gruppe gehört, war Jörg Syrlin, der auch das Chorgestühl und einen Dreisitz für den Münster in Ulm schuf. Er muß Ähnliches in Tirol gesehen haben, denn der Salzburgische Schrank in Tamsweg ist viel zu früh, als daß er von ihm beeinflußt hätte werden können und schließlich erscheint das gesamte Tischlerwerk eines Syrlin als ein Ableger der Tiroler Schreinerkunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Einiges Licht in dieses Dunkel bringt der Umstand, daß der Ulmer Bürger Hans Multscher, ein gebürtiger Südschwabe, 1458 als Tafelmeister, Bildhauer und Werkmann, vielleicht auch als Maler, den Altar zu Sterzing in Tirol vollendete und ihm hierbei Jörg Syrlin behilflich war. Multscher starb 1467 zu Ulm. Der Lupiner Schrank entstand vermutlich noch unter den Augen des alten Meisters, wenn dieser nicht selbst die Hand daran legte, und wurde von seinem Schüler Syrlin ausgeführt.

Die Werkstatt Multschers stand auch in Innsbruck. Hier arbeitete er an dem Altar für die Sterzinger Pfarrkirche, denn die Sterzinger schreiben 1456 nach

Innsbruck um die „lönng der Tafel". Ob sie damit die Länge des Altares nach Innsbruck mitteilen oder, was wahrscheinlicher ist, dieselbe von der dortigen Werkstätte erfragen wollten, ist nicht ganz klar. Brauchten sie das Ausmaß des Altarschreines, weil Teile des Altares in Sterzing selbst angefertigt wurden? Es ist auffallend, daß der Lupiner Schrank den typischen Sterzinger Schränken mit den Rundfenstern im Gesims so verwandt ist, während wir im Gebiet zwischen dem Brenner und der Stadt Ulm, also in Nordtirol, Vorarlberg und der Bodenseegegend dieser Schranktype überhaupt nicht begegnen. Diese Erscheinung muß uns in der Annahme bestärken, daß Jörg Syrlin in Sterzing war, dort und im nahen Innsbruck dem alten Meister zur Seite stand, ihn vielleicht ständig am Bestimmungsort des Altares vertreten hat. Ein Anteil Multschers an den vier doppelflächig bemalten Tafeln des Sterzinger Altares ist nicht erwiesen; dagegen gehört ihm wohl das Schnitzwerk, welches fast vollzählig auf uns gekommen ist, einwandfrei an. Die eigentliche Aufgabe des Tafelmachers (Altarmeisters) war der Gesamtentwurf und die bildhauerischen Arbeiten — nicht die Bemalung der Altarflügel. Letztere fertigte vermutlich ein Innsbrucker Maler in unmittelbarer Abhängigkeit Multschers. Aber neben der Bemalung der Flügel und neben den Schnitzarbeiten, zu denen ganze und Halbfiguren, schwebende Engel, und anderes zählte, gab es noch Schreinerarbeit für den Altar zu leisten. Diese nun hat vermutlich Syrlin, der spätere große Kunstschreiner Ulms, besorgt, bei solcher Gelegenheit das bodenständige Handwerk kennengelernt und dessen charakteristische Arbeiten in seinen späteren künstlerischen Konzeptionen verwertet, in auffallender Weise aber für seinen Giengerschen Schrank hinübergenommen.

Diesem Werk Syrlins ist aber um zwanzig Jahre der Tamsweger Schrank vorausgegangen, und mit ihm diese Kastenform sowie die Technik der Intarsia, welche nördlich der Alpen erst um die Wende des 15. Jahrhunderts nachweisbar ist.

Wer war der Meister Petrus pistator, welcher so gewissenhaft auf dem Sakristeischrank von Tamsweg als Verfertiger verzeichnet ist, daß neben dem Vollendungsjahr — dies schließt auf mehrjährige Arbeit — auch der Ort seiner Werkstätte „de Leinssniza" genannt wird?

Im 19. Jahrgang der Mitteilungen der Zentralkommission für Denkmalpflege wurde der Schrank zum erstenmal besprochen. Der Autor folgert dort aus der Inschrift: „Der Werkmeister war also nicht ein Schreiner, sondern ein Stampfmüller (pistator) von dem Leinsnitzbach, der durch den Markt Tamsweg fließt und außerhalb des Ortes der Mur zueilt."

Diese Lesart der lateinischen Kastenaufschrift scheint mir nicht zutreffend. Ich möchte in „petrus pistator de leinssniza" einen Schreiner „Peter Stämpfer an der Leinsnitz", also in Tamsweg, vermuten. Das Wort „pistator" bezeichnet nicht den Beruf, sondern ist der latinisierte Familienname des Meisters (der Bozener Tafelmacher Silvester Müller erhält 1507 einen Auftrag als „molitor" — ohne von Beruf Müller zu sein). Übrigens erscheinen auf der Widmung des Tamsweger Schrankes auch die Zechpröpste mit ihren Familiennamen. Die Familie unseres Kunstschreiners mag allerdings — wie schon der Name besagt — früher dem Gewerbe der Getreidestampfer oder der gleichen Berufsausübung mit Heranziehung der Wasserkraft des Leinsnitzbaches als Stampfmüller angehört haben. Dieselbe Wasserkraft hat möglicherweise der Kunstschreiner Peter Stämpfer zur Bearbeitung seiner Hölzer sowie zum Schneiden der für seine Tischlerarbeiten notwendigen Fournieren aus braunem Ahornmaser oder dem goldgelben Eschenmaser in Anspruch genommen.

Es ist nun bezeichnend, daß das erste Auftreten der Intarsiatechnik in

Nürnberg für die Wende des 15. Jahrhunderts angenommen und mit einem Tischler namens Hans Stempel in Verbindung gebracht wird. Dieser Meister Stempel (nach Dr. Christian Scherers Geschichte der Intarsia identisch mit dem von J. Neudörfer 1547 erwähnten Hans Stengel) soll „auf welsche und deutsche Art viel schöne Schreinerwerk gemacht und sonderlich mit derselben welschen Art der erste gewesen sein".

Dieses zeitliche Zusammentreffen zwei gleichklingender und möglicherweise derselben Familie angehörender Namen wie „Stämpfer" und „Stempel" auf einem so eng begrenzten Handwerksgebiet, wie es damals die Kunstschreinerei unter Verwendung von Intarsien in ihrem ersten Auftreten auf deutschem Boden war, sei hier lediglich für weitere Forschungen festgelegt.

Aus Italien kam die Kunsttechnik des Holzmosaiks und der Intarsia. Die alte Römerstraße, welche über Zollfeld (Virunum), Friesach (Beliandro) und Murau (Immurio) nach Norden führte, berührte die Station Tamasica, das spätere Tamsweg im Lungau. Über Tamsweg und auf der steilen Tauernstraße führte der eine Weg, den italienische Kunsttechnik wählen mußte, sollte sie das Handwerk im Süden Deutschlands, in erster Linie in der kunstliebenden geistlichen Metropole, in Salzburg, beeinflussen.

Wir können Tamsweg als die erste Heimat der Intarsiakunst auf deutschem Boden bezeichnen, denn hier hat sie 1445 der Schreiner Peter Stämpfer als Erster an einem bedeutenden Werk in Anwendung gebracht. Von dort verpflanzt sich die Technik über das Pustertal auf die Höhe des Brenners nach Sterzing und da hier noch eine weitere Vermittlungsstraße italienischer Einflüsse aus dem Eisaktal mündet, wird Sterzing zu einer ausgesprochenen Pflegestätte der Intarsiaschreinerei. Diesen Zustand trifft der Ulmer Jörg Syrlin bereits an, als er Multscher bei der Ausführung des Sterzinger Altares behilflich ist. Sieben Jahre darauf fertigt er für Gienger in Ulm den schönen Schrein — ganz im Charakter der Sterzinger Schränke.

Der hervorragendste Schrank dieser Gruppe ist — wenn auch an die Stelle der Rundfenster in runden Blattdolden ruhende Halbfiguren der Propheten getreten sind — der Riesenschrein des Klosters Neustift bei Brixen, somit aus der unmittelbaren Nähe von Sterzing. In Brixen arbeitete in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts Tischlermeister Linhart, der auch für die Pfarrkirche in Klausen 1464—1469 den Predigtstuhl fertigte. Für die Kirche Velthurns (in der Nähe Brixens) lieferte Jörg von Varn 1514—1515 das Kirchengestühl. Vielleicht ist einer dieser Schreiner einmal zum Neustifter Riesenschrank in Beziehung zu bringen. Von einem Meister Konrad auf der Muster in Bozen wissen wir, daß er 1486 für die dortige Marienpfarrkirche das Chorgestühl mit baldachinartiger Bekrönung und der Rückwand in Einlegearbeit lieferte. Für den Neustifter Schrank wird aber vermutlich eine Sterzinger Werkstatt in Betracht kommen.

Die Detroiter Alte Meister-Ausstellung

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von FRANK E. WASHBURN FREUND

IN den Räumen seines alten Museums, das bald einem schönen, schlichten Neubau weichen wird, hatte Dr. W. R. Valentiner während des Januar seine zweite große Altemeisterausstellung veranstaltet, die, wie die vorjährige, den Reichtum und die Qualität privater Sammlungen in Amerika dartun und dadurch zu weiterem Sammeln auf dem rechten Wege anregen sollte.

Diesmal war als Thema „Die englische Schule des 18. Jahrhunderts" gewählt, von der ja viele amerikanische Sammler hervorragende Beispiele besitzen. Deswegen waren auch Detroiter Sammlungen zahlreicher als das letztemal vertreten, als die Holländer des 17. Jahrhunderts vorgeführt wurden. (Siehe Cicerone, XVII. Jahrgang, Heft 9.)

Valentiner aber verband mit seiner Ausstellung noch eine andere Absicht und hat dieselbe durch die Auswahl der Gemälde vorbildlich durchgeführt: er wollte zeigen, wie die englische Malerschule der zweiten Hälfte des 18. und des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts von den geistig-politisch-sozialen Strömungen der Zeit abhängig war und auf diese Weise eine Parallele bildet zu den gleichzeitigen Schulen in den anderen Ländern, wie ausgeprägt auch gerade ihre nationale Note ist; ferner wie aus dem mehr individuellen Rokoko eines Gainsborough der mehr typisierende Klassizismus eines Romney ersteht. Ähnlich dem Wechsel der Dekorationsstile des Chippendale und der Adams. Und weiter wollte er zeigen, wie aus diesem wieder der die Form zerstörende, aus innerer Unruhe geborene Romantizismus eines Lawrence, ja der Nihilismus eines Turner entstehen, dessen „Sintflut" als Symbol eines abgelaufenen Zeitalters die Ausstellung abschloß. Nach Turner blieb nur ein kleiner, sich selbst genügender Bourgeoisgeist am Werke, dessen höchste Pflicht, auch in der Kunst, die Ruhe war, und der sich am kleinlichen Genre erfreute, bis neue Geister erwachten und von neuem revoltierten, im ewigen Ablauf menschlichen Geschehens.

So ergeben sich eigentümliche Parallelen und Beziehungen zu unserer eigenen Zeit, denen man vor diesen Bildern nachhängen kann, und die nun nicht bloß ein eingehenderes Verständnis für die heutige Zeit und ihre Veränderungen, sondern auch für jene vergangenen Epochen und ihre „menschlichen Dokumente" wecken müssen.

Sieht man von diesen historischen Zusammenhängen ab, so bot die Ausstellung ein vollkommenes Bild der zwei großen Trias' der britischen Schule: der älteren, die Reynolds, Gainsborough und Romney, und der jüngeren, die Hoppner, Lawrence und Raeburn umfaßt. Und zu ihnen gesellten sich dann noch in ein paar charakteristischen Beispielen die zwei „Säulen" der englischen Landschaft: Constable und Turner, die aber wie zwei Pole auseinanderliegen, wiewohl sich ihr Entstehen doch auf die gleiche Unruhe und das Suchen nach Neuem zurückführen läßt. Nur antwortete eben jeder der zwei seiner Art gemäß; Constable, indem er das Heil in einer Eroberung der Natur, wie sein Auge und alle seine Sinne sie ihm aufwiesen, suchte; Turner, indem er Äußeres, erst Gelerntes und mit reichem Gedächtnis Gesammeltes mehr und mehr zu inneren Visionen umgestaltete und endlich gar den Ikarusflug der Sonne entgegen unternahm, bis er und alles mit ihm, zu Boden stürzten.

Von Reynolds, dem ewigen Experimentierer, sieht man u. a. ein sehr spätes Mädchenporträt, Theresa Parker (aus dem Besitz der Duveen Bros.), ganz auf-

gehellt, ganz sicher und doch natürlich in der Form, ohne Pose, ohne bewußtes „Altmeistertum", köstlich und frisch, zeitlos beinahe, eine Quintessenz dessen, was dieser große Könner und zugleich Erdenmensch zu erreichen imstande war.

Wie anders ihm gegenüber das letzte Bild, das Gainsborough gemalt hat, und das auch hier hängt: die zwei Kinder der Mrs. Goddard (aus dem Besitz des Mr. Colin Agnew)! Hier ist alles, in den gebrochenen Farben und den ätherisch gewordenen Formen, vergeistigt, schon überirdisch geworden, dieser Welt entrückt. Wie eine Musik der Sphären klingt es leise und melancholisch durch dieses Blid. Gainsborough hat niemals ganz festen Fuß auf dieser Erde gefaßt. Seinen besten Porträts verleiht er eine spirituelle Qualität, und selbst das genügt ihm nicht. Immer wieder möchte er aus der Gesellschaft der Menschen in die Natur flüchten, wie sie sich ihm offenbart. Und wohl niemals hat er eine wunderbarere Landschaft aus Liebe, Vision und Sehnsucht zusammengestimmt und gemalt als die hier gezeigte mit der Brücke, die früher dem englischen Botschafter d'Abernon in Berlin gehört hat. Erinnerungen an den von ihm geliebten und hochverehrten Claude Lorrain sind wohl noch wach, aber seltsam, wie eine Ahnung der höchsten Landschaftskunst, der chinesischen, geht es, selbst im Aufbau, durch diese weite, weite Leinwand: aus Andeutungen baut sich alles auf, aus leisen, von weit her getragenen Schwingungen, aus atmenden Rhythmen.

Demgegenüber nun der vom klassizistischen Hauch angewehte, auf Form und Festigkeit ausgehende Romney, dessen Farbe auch oft eine stark leuchtende, volle, keine aus Halbtönen zusammengewobene ist; der Fanfarenstöße eines Rot liebt und kühne Gegensätze. Auch liebt er es, seine Figuren als scharf umrissene Silhouetten vorzuführen. Sicherheit, Herrschaft, Rationalismus künden seine Bilder.

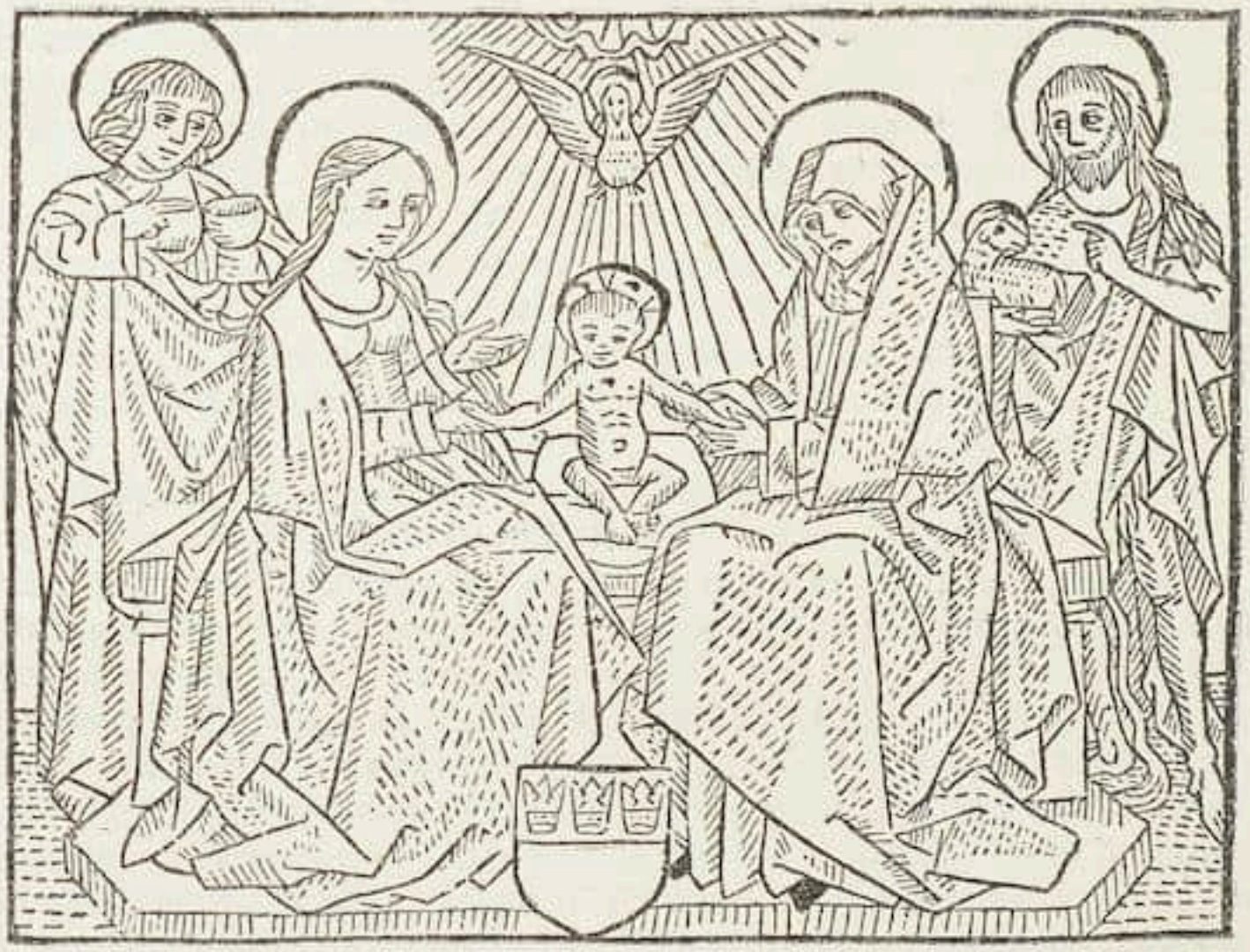
Dann kommt, in gewissem Sinne, der Abstieg. Hoppner ist zwar in seinen besten Werken ein berückender Kolorist, der Blau und Weiß, oder Rosa und Weiß zu einem köstlichen Bukett zusammenzustimmen vermag, aber er ist fast nur noch „Geschmäckler", sozusagen Hoflieferant für die Feinschmeckerzunge der Vornehmen, und wie rapide es abwärts geht, ist einmal dieses Stadium erreicht, dafür weist die Kunstgeschichte der Beispiele genug auf.

Lawrence ist solcher Feinheit gegenüber der robustere, und trotz mancher „Pose" wirkt er oft genug plebejisch. Ihm kommt es auf den momentanen Effekt an, und so verbindet er z. B. ganz unbekümmert Genre und sogenannten großen Stil, malt lebensgroße Figuren in Riesenbildern in den zufälligsten und doch „gestellt" wirkenden Attitüden und füllt dann seine Leinwände mit unruhig wirkendem Samt und allerhand anderem Gezeug aus. Das Aristokratische, sich selbst Genügsame schwindet. Etwas vom Geist der „nouveaux riches" macht sich breit!

Da war Raeburn freilich ein ganz anderer Kerl! Aber auch er läßt die Form fahren, und in einem dem Detroiter Institute gehörenden Männerporträt z. B. nimmt er gar schon Whistlersche Ideen vorweg!

Am Anfang der Ausstellung steht ein grandioses Porträt des Earl of Warwick von van Dyck, sozusagen als dem Paten dieser ganzen englischen Schule, wie sie sich, durch den Zeitgeist bedingt, entwickelt hat. Daß im Aufstieg dieser Schule, in der Richtung Hogarth, gestützt auf andere Gesellschaftskreise, eine andere Tendenz zeitweilig zu Worte kam, die dann, in mancher Beziehung vielleicht bedauerlicherweise, der anderen weichen mußte; daß ferner gerade während der stolzen Höhe und des Abstieges, ganz abseits vom Strome freilich, ein gewaltiger, damals allerdings völlig ungehörter Bilder-

stürmer — William Blake — erstmals das Banner des „Expressionismus“ entfaltete und in mächtig konzipierten Symbolen von den Wundern, den Höhen und Tiefen des Himmels und der Erden sang und sie zu Wesen nach seinem Bilde schuf, den dann erst die Neuerer, ein Rossetti, ein Swinburne, auf ihren Schild hoben, — davon erzählt diese Ausstellung nichts. Auch mit Recht, denn sie will ja nur den erreichten Höhepunkt, an anerkannten Höchstleistungen der Epoche exemplifiziert, vorführen und dann ihr Ende zeigen, das ein dreifaches war: ein Versanden im kleinen, nachdem das „Feuerwerk“ eines Lawrence abgebrannt ist; ein „Sterben in Schönheit“, in Turners Sonne, und, last but not least, ein im Sterben noch Befruchten neuer Strömungen, wie es das des ewig sich erneuernden Lebens ist: die Anregung französischer Meister durch Constable.

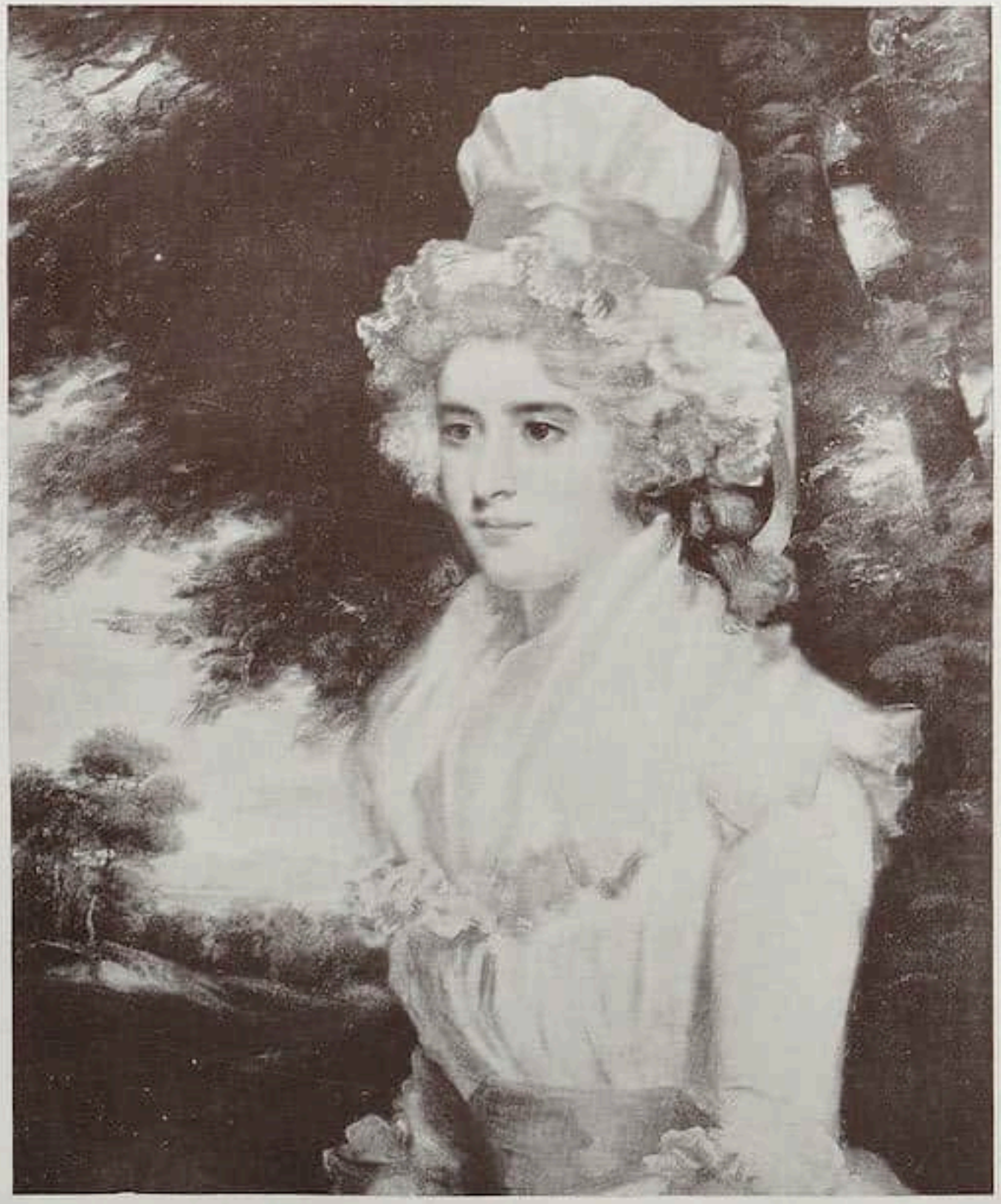


Holzschnitt aus den Sermones des Albertus Magnus. Köln 1498

(J. Baer & Co., Frankfurt a. M. Kat. 725, Nr. 239)

Joshua Reynolds — The Hon. Theresa Parker

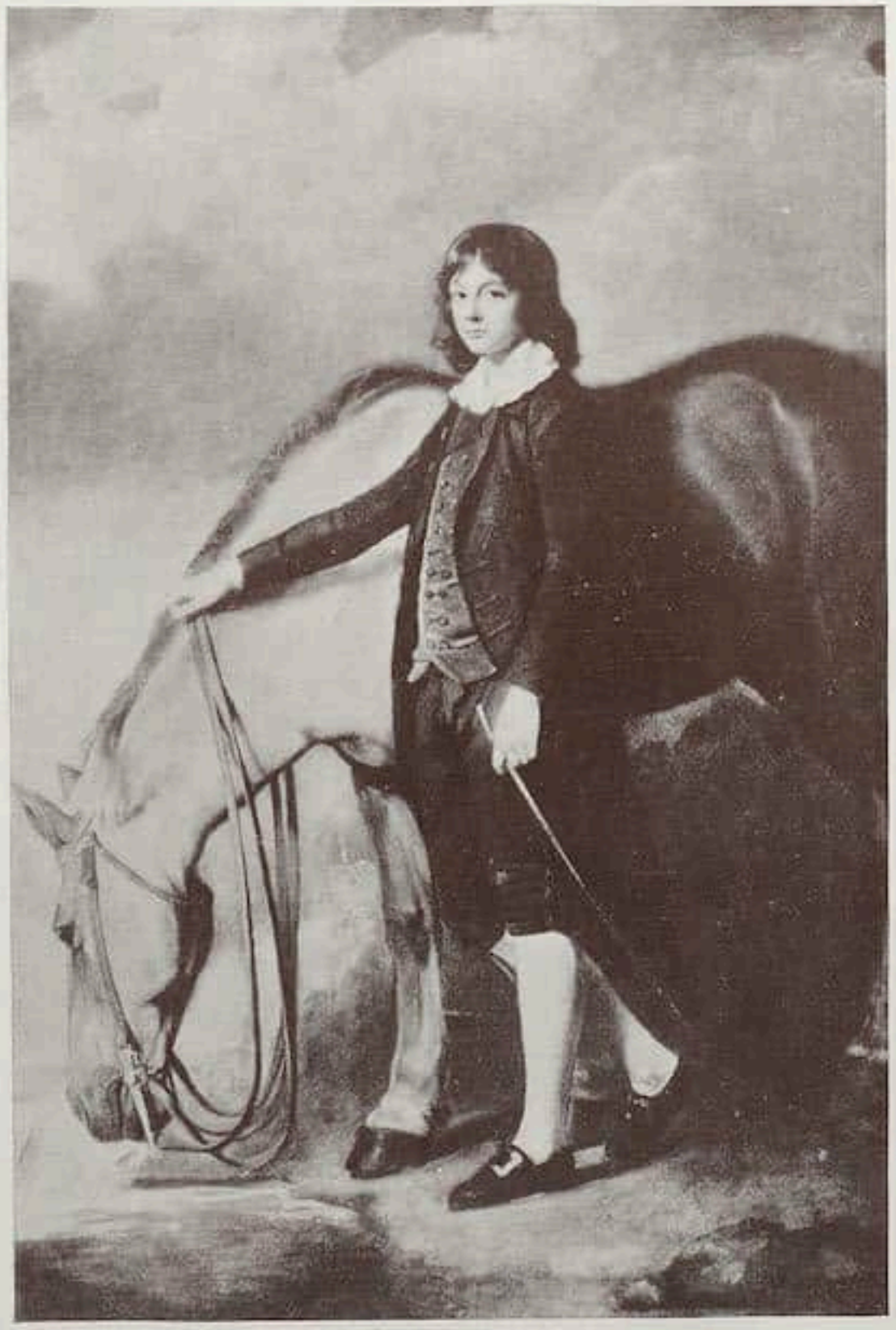
Thomas Gainsborough — Landschaft mit Brücke
New Yorker Privatbesitz



John Hoppner

Miss Francis Beresford

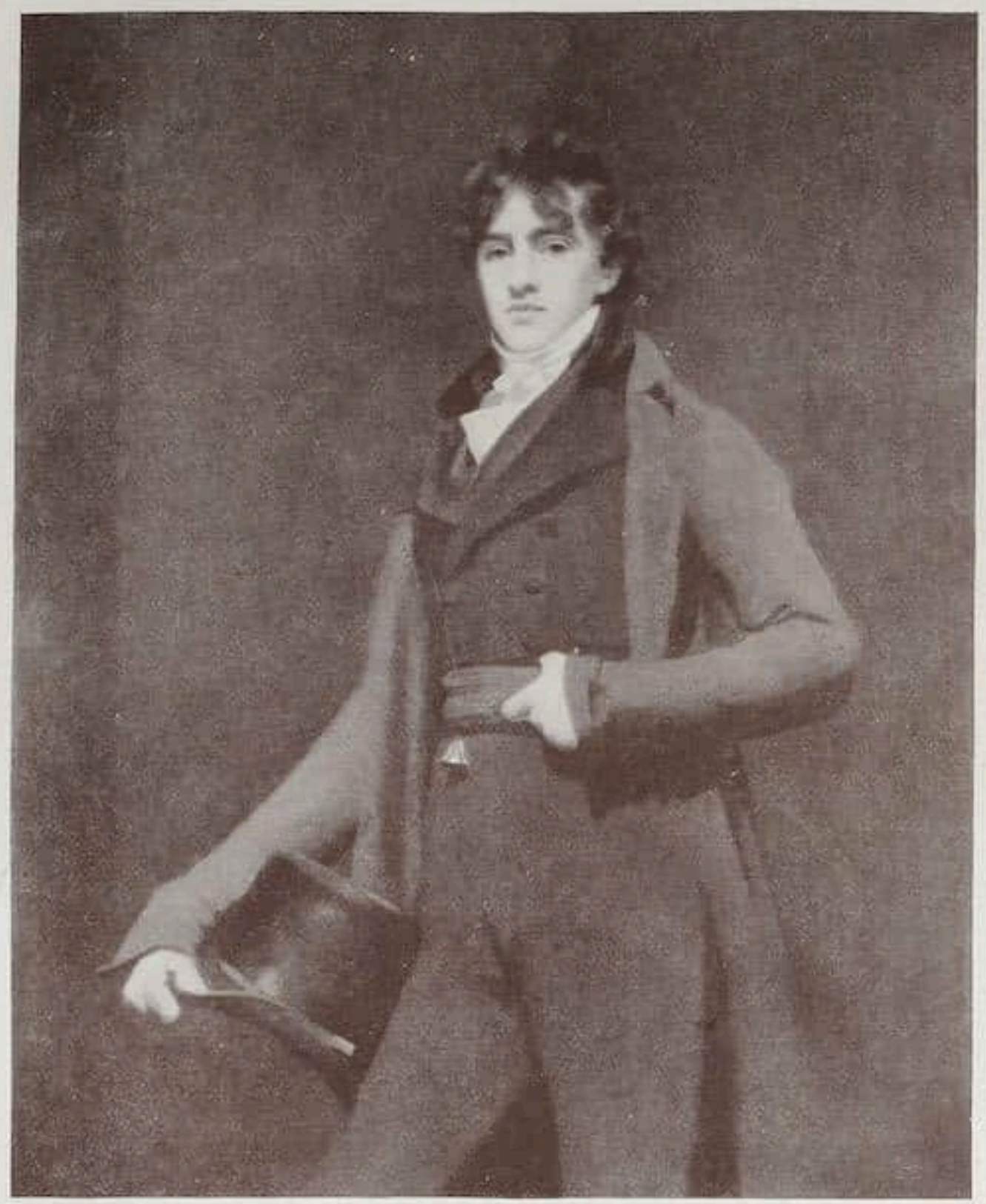
Sammlung Joseph Duveen, New York



George Romney

John Walter Tempest

Sammlung Mrs. Marshall Field, Long Island



Henry Raeburn

The Hon. David Erskine
Detroit Institute of Arts

Thomas Lawrence

Mrs. Thompson und Tochter
Sammlung E. T. Statesbury, Philadelphia

Abb. 1

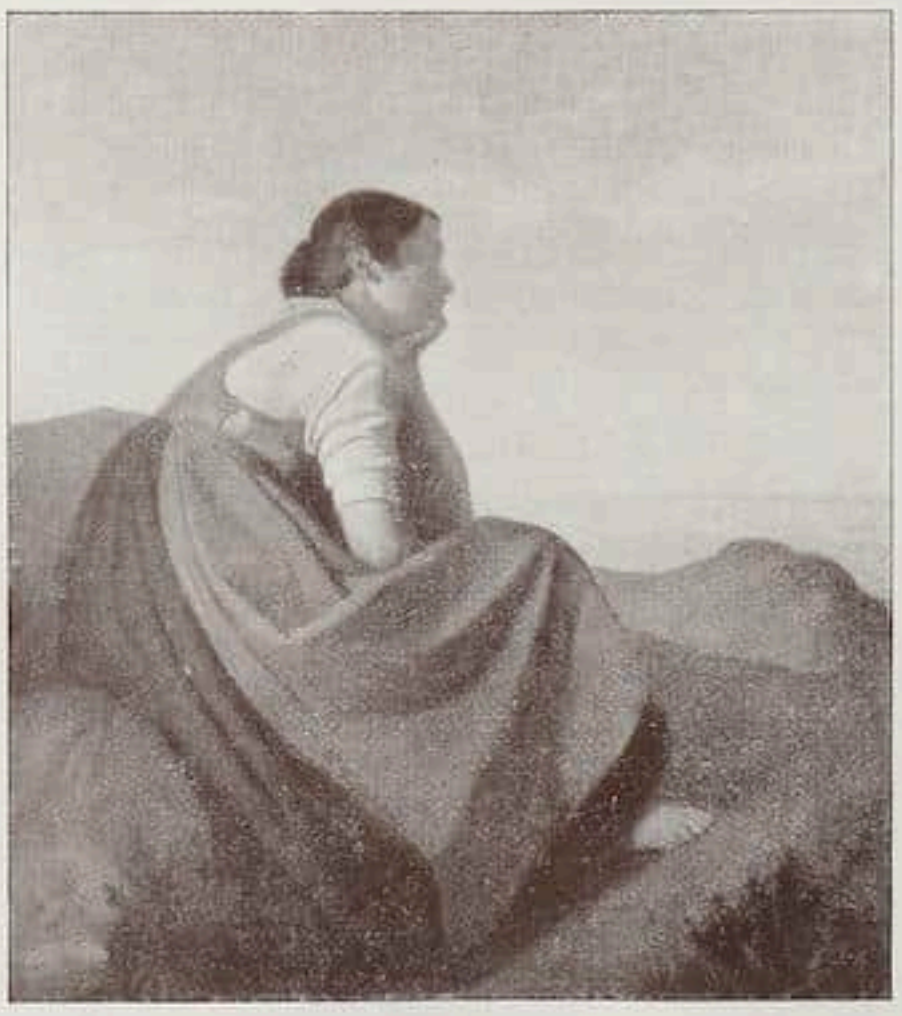


Abb 2

Abb. 3

Neu aufgetauchte Böcklins und Feuerbach zugeschriebene Bilder

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Die nachfolgenden Ausführungen gingen dem Cicerone aus der Schweiz mit der Bitte um Veröffentlichung zu. Dieselben haben für sich Gewicht genug, um zunächst ohne Kommentar unsern Lesern bekannt zu werden.
Der Herausgeber.

IM Cicerone wurde letzthin aus Basel über die dortige Ausstellung der „Römischen Landschaften Böcklins" berichtet. Der Verfasser dieses Berichtes wirft die Frage auf, ob Böcklin der Urheber dieser kleinen Bilder sei oder ob nicht ein anderer der „aus der Düsseldorfer Malerschule hervorgegangenen Meister" als Autor angenommen werden müsse. Er erwähnt, daß man in Basel „der Sache im ganzen viel skeptischer gegenüberstehe als in Berlin". Er gibt damit den Eindruck wieder, den damals auch die Züricher Kunstkreise von den neu aufgetauchten Landschaften gehabt haben. In Zürich meinte man allerdings, daß man vielleicht doch dem guten Rufe der Düsseldorfer Schule zu nahe treten würde, insbesondere dem reifen und soliden Können Achenbachs, wenn man diese Studien und Veduten mit der damaligen deutschen Malerei in Zusammenhang brächte. Denn von ihnen führt kaum eine Verbindung zu jenen prächtigen Landschaften Böcklins hin, die ein oder zwei Jahre später entstanden sind, und die die Museen von Hamburg und Leipzig bewahren, deren großartige Naturanschauung sich kaum mit diesen neu aufgefundenen Skizzen vergleichen läßt. Prof. Schmid, der bekannte Böcklin-Biograph, meinte kürzlich in einem längeren Artikel über die Baseler Ausstellung in der „Nationalzeitung" vom 6. Januar 1926, daß sich auch die besten der neuaufgetauchten Bilder „mit diesen (etwas späteren) Gemälden nicht mehr messen" könnten, es fehle ihnen „nicht nur die Reife, die Böcklin seit Mitte 1851 erlangt habe, sondern auch der poetische Zauber". Er sowohl wie der Basler Prof. Paul Burckhardt, der in den „Basler Nachrichten" vom 15. Januar 1926 seine Ansicht präzisierte, bringen zum Ausdruck, daß man vielleicht nur ein Paar dieser Bilder als Naturstudien für Böcklin in Anspruch nehmen könne.

Die Sammlung überrasche übrigens dadurch, daß „nur wenige dieser Bilder Motive aus der Umgebung jenes Ortes Albano darstellten, wo Böcklin den Sommer 1851 verbrachte. Es sind vielmehr zum Teil Gegenden, die der Meister überhaupt nicht oder erst viele Jahre später besucht hat, wie z. B. „Partien der französischen Riviera" und „unverkennbar die Felsenberge der Insel Capri".

Ist nicht des Rätsels Lösung in jener Notiz gegeben, die man in der Böcklin-Monographie von Ostini findet, die ja auf Äußerungen des Künstlers selbst oder seiner Angehörigen fußt und die folgendes sagt: Böcklin befand sich im Jahre 1851 in einer so verzweifelten Lage, daß er „für einen industriellen Amerikaner nach einer neuen Erfindung Ansichten nach Photographien malte, daß er „Kunsthändlerkitsch" verfertigte. Er hat seinen Stolz freilich bald wiedergefunden." Danach sind die Bilder also von der Hand des Meisters. Ob es aber Böcklin je gewünscht hätte, daß diese Bilder neben seinen unsterblichen Werken Aufnahme in den Galerien finden, ist eine andere Frage, die man nach seiner eigenen Entschuldigung solcher Jugendsünden wohl verneinen darf.

Wenn es sich aber so verhält, dann ist es unbegreiflich, daß Museen solche

Bilder überhaupt erworben haben. Jedenfalls hat man in Basel den Irrtum bereits eingesehen.

Es hat den Anschein, als ob eben jetzt ein ähnliches Attentat auf den Namen Feuerbach bevorsteht. In Paris nämlich hat man kürzlich bei einer Concierge eine Mappe mit Skizzen und Ölstudien gefunden, die Feuerbach einmal dort liegen gelassen hatte. Diese zum Teil mehr als zweifelhaften Atelierreste werden jetzt sämtlich als Frühwerke des Meisters ausgegeben, um auch in Deutschland als große Entdeckung vorgestellt zu werden[1].

Indes sind den meisten Stücken dieser Mappe gegenüber mehr oder weniger Zweifel berechtigt. Die gelten besonders im Hinblick auf eine sogenannte Reiterszene, die aus dem Kreise Schreyers stammt, aber für diesen Meister selbst zu gering ist; ferner angesichts eines Frauenkopfes mit dunklem kurzgeschnittenen Haar, dessen harte und kalkige Behandlung weder mit der weichen und flüssigen Malweise der Couture-Schule noch mit den sicheren Jugendwerken Feuerbachs selbst übereinstimmt. Ein Männerkopf mit Schnurrbart ist viel zu hart und dilettantisch und deshalb unmöglich unter die frühen Düsseldorfer Arbeiten Feuerbachs einzureihen. Schon hieraus erhellt, daß der größte Teil dieser Sammlung mehr als problematisch ist. Am eigentümlichsten wohl berührt ein „Mädchen mit Tamburin", das vor nicht langer Zeit in der „Kunst für Alle" farbig wiedergegeben war (Heft 4, Jahrgang 1926), und geradezu von einer nicht zu überbietenden Kitschigkeit ist. Daß solche Arbeiten in die Feuerbachsche Mappe gelangt sind, erklärt sich vielleicht dadurch, daß sie Studien der Düsseldorfer Akademiegenossen des jungen Meisters waren, die ihre Arbeiten damals untereinander ausgetauscht haben mögen.

Einige andere Studien, Zeichnungen zum „Hafis" und zur „Medea", ein in der breiten Coutureschen Art gemalter Mädchenkopf, eine Studie nach einem Bischofsstab, ein Fuß mit Sandale, dürften wohl als Jugendarbeiten Feuerbachs aus der Pariser Zeit gelten können. Vielleicht weist auf diese absolut belanglosen Stücke jener Satz in der Vorbemerkung zu dem Feuerbachband der „Klassiker der Kunst" hin, der sie schon damals als „wenige, völlig verschollene und daher unerreichbare, im übrigen belanglose Stücke" kennzeichnete. * * *

Soweit unser Gewährsmann. In diesen Zusammenhang paßt übrigens vortrefflich eine weitere Folge von sogenannten Werken Feuerbachs, die uns seit jener ersten Liste apokrypher Bilder (Cicerone 1925, Heft 13) neu zur Kenntnis gekommen sind und mit den bewußten Attesten versehen, seit Monaten vergeblich auf dem deutschen Markt ausgeboten werden.

Abb. 1, ein junges Mädchen mit bekränztem Haar darstellend, gehört offensichtlich in die Münchner Schule um 1860. Die Malerei auf dunklem Asphaltgrund, von dem sich die hellen Farben abheben, entspricht der Technik, die damals unter Mackarts Einfluß üblich war. Auch die dekorative Auffassung des Kopfes erinnert an die Art Mackarts oder Piglheims.

Über die zwei anderen angeblichen Feuerbachs (Abb. 2 und 3) Worte zu verlieren, hieße in der Tat den Meister beleidigen. Diese Bauernmädchen, die allen Ernstes der erwähnte Feuerbach-Kenner dem Werk des Meisters angliedern will, sind so minder, daß das Andenken eines der Größten in der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts unerträglich herabgewürdigt wird, wenn man solche Schützenbilder überhaupt mit seinem Werk in Zusammenhang bringen oder als „einen hohen Gewinn für das Werk des Meisters" zu bezeichnen wagt.

Biermann.

[1] Ausstellung derselben zur Zeit bei Caspari in München. (Die Schriftleitung.)

Pariser Ausstellungen

Die Retrospektive der Indépendants im Grand Palais / Die Jahresausstellung der Indépendants im Palais de Bois / Pariser Kunstsalons: Marcel Gromaire / Boyer / Suzanne Roger / Braque

Es ist kein geringer Ruhm für die „Indépendants", daß diese Gemeinschaft mit der Retrospektiven ihrer Mitglieder einen Abriß der Geschichte der französischen Kunst der letzten dreißig, vierzig Jahre zu geben vermag. Nur wenige Namen fehlen, wie Renoir, Monet, Picasso, Braque; dafür sind sie aber an den Wänden in den mannigfachsten Abarten greifbar.

Das Urteil wird hier bestätigt, daß weder Rompreisträger, Akademie, École des Beaux-Arts noch das ganze von ihnen abhängige Künstlerheer auch nur eine der Schlachten schlugen, die der modernen französischen Kunst ihre Stellung in der Welt gesichert haben, vielmehr wird wieder einmal offenbar, daß die Indépendants und ihre Freunde durch ihre Neuerungen die Tradition nicht untergruben, sondern berufen waren, sie fortzusetzen.

Welche Aufmunterung für die Jungen, sich den großen Toten beigesellen zu können! Die Retrospektive bietet nicht nur einen Rückblick auf das Vergangene, sondern auch eine ziemlich lückenlose Schau über das Wesentliche der letzten Zeit.

Cézanne und der douanier Rousseau dominieren in ihrer Glorie; Cézanne, mit dessen Lehre, Aufbauen mit Tönen, ein jeder, der nach ihm kam, sich irgendwie auseinandergesetzt hat; — Rousseau, rein und klar wie ein Gebirgsee, scheinbar ohne Zu- und Abfluß. Ähnlich einsam und mit eigenem Weltbild: Rouault. — So verschiedenartige Originalitäten wie Lautrec, Modigliani, Van Gogh, Odilon Redon, de la Fresnaye haben zu den Indépendants gehört und sind, wenn auch nicht immer zureichend vertreten, durch Sonderausstellungen geehrt. Matisse ruft eine entscheidende Phase seiner Entwicklung in Erinnerung. Seine abstrakten, jetzt ziemlich nüchtern anmutenden dekorativen Arbeiten aus den Jahren 1911—13, da er als der wildeste unter den „fauves" galt, sind eine programmatische Lossagung vom Impressionismus, der hier auch in seinen letzten Erschöpfungszuständen: Bonnard, Roussel, Vuillard vertreten ist. Matisse ist es auf dem harten Weg der Selbstdisziplin gelungen, von der Zufallserscheinung loszukommen, und er ist nicht wie Van Gogh, sich vergeudend, von seiner eigenen Flamme verzehrt worden.

Dieser Vorgang: Disziplinierung der schöpferischen Kräfte, Unterordnung der Materie unter einen organisatorischen Willen, wiederholt sich bei vielen zeitgenössischen Künstlern, so bei Segonzac, bei Derain. Er charakterisiert die Hauptkunstrichtungen der neuesten Zeit, den Kubismus eines Léger, den Konstruktivismus eines Metzinger, den Simultanismus eines Delaunay.

Das Straffwerden der Form bedeutet keine Rückkehr zum Klassizismus, wie die nach dem Krieg gemalte südliche Landschaft Derains beweist, die er mit einer Landschaft von Pecq aus seinen Anfängen konfrontiert, wo er die Bäume noch rot wie ein echter „fauve" gemalt hat. Welche Spannweite, welche gewaltige Arbeit an sich selbst von diesen eiligen, zerhackten Farbtupfen bis zu dieser edlen Ruhe und Überlegenheit! Diese Gestaltungsart entspricht dem Ordnungsbedürfnis unserer Zeit im Gefolge all der geistigen und materiellen Zusammenbrüche des 19. und 20. Jahrhunderts und läuft dem, was man jetzt in Deutschland „Neue Sachlichkeit" nennt, parallel.

Im letzten Saal der Retrospektive hängen vier der markantesten unter den Jüngeren zusammen: Lhote, Gromaire, Chagall, Favory. Bei allen Vieren bekundet sich dieser Trieb zur Verfestigung, zur Gliederung und Vereinfachung. Bei Lhote bedeutet er freilich eine Gefahr. Er neigt zum theoretischen Zerspalten und zu einer zu kritischen Zügelung des Temperaments. Es sieht aber aus, als ob er die Zeit der Vorarbeit hinter sich habe. Ein Maler muß malen, wie ein Geiger musiziert, der nicht mehr Kadenzen auf einem stummen Instrument einübt, sondern den edelsten Ton aus der edelsten Geige herausholt.

Gromaire scheint mir formal am weitesten gekommen zu sein. Er verbindet zeichnerische Kraft mit Wohlklang der Farbe; sein Frauenporträt ist ein festgefügtes, ausgezeichnetes Stück Malerei. Favory ist mit seiner Jordaensschen Freude an der sinnlichen Erscheinung ein Gromaire entgegengesetztes Malertemperament. Seine Bilder sind wie explosive Entladungen, aber trotz dieser Schnelligkeit im schöpferischen Akt sind seine Bilder erstaunlich organisiert. Favory hat etwas von Corinths zupackender Vitalität. Er hat eine reiche, warme Palette, aber sein Geschmack entbehrt noch der Läuterung. Chagall wirkt unter den Franzosen als Outsider, aber er gehört in die Zeit wie sie. Seine Gemälde sind voller Einfälle wie orientalische Märchen, doch kommen sie

so präzis zum Ausdruck wie die eines Goya. Seine Phantasien erzählen manches von der Epoche, aus der sie stammen. Auf einem Bild von 1911 tanzt ein Kopf umgekehrt auf den Schultern. Nach den peinlichen Geschehnissen im letzten Dezennium läßt sich nicht mehr so leichthin phantasieren, und auf einem Blumenbild von 1925 wird das Einlenken zu Maß und Sammlung deutlich.

An Plastik bietet die Retrospektive nur wenig. Eine Gedächtnisausstellung Lucien Schneggs wäre zu nennen. Seine Kinderköpfe haben eine reine Form, eine dem Klassischen zustrebende Gleichmäßigkeit. Es mangelt ihnen aber die plastische Energie eines Despiau.

Die Indépendants haben außer der Retrospektive im Grand Palais auch ihre Jahresausstellung im „Holzpalast" an der Porte Maillot. 3700 Werke, 600 erstmalige Aussteller, aber nur 10 Notausgänge. Man hat es durchweg nur mit unbekannten oder neuen Namen zu tun, da sich die Alteingesessenen, die Führer, die sich ohnehin in der Retrospektiven genügend vertreten dünkten, ostentativ fern hielten; sie wollten nicht den Majoritätsbeschluß akzeptieren, demzufolge nicht nach Gruppen, sondern nach alphabetischer Ordnung gehängt wird. Dort die Apotheose, hier die Krise. — Man muß dem erfahrenen Präsidenten Signac beipflichten, der nicht an dem Fundament der Gesellschaft rütteln lassen will. Gleiches Licht, gleicher Raum für alle. Wenn einer hier mehr Recht hat, so ist es nicht der Künstler, der sich durchgearbeitet, seinen Kunsthändler und seine Coterie gefunden hat, sondern der Anfänger, der zum erstenmal sein Werk mit der Öffentlichkeit konfrontiert. Sind die besten Plätze besetzt, wird er von Künstlern, die eine Gruppen- oder Interessengemeinschaft bilden, an die Wand gedrückt, so ist er tot, ehe er richtig lebendig war. Die Frage ist freilich die, gibt es noch solche Anfänger, deretwegen diese Statuten der Indépendants verlohnen? Fänden sich unter diesen 600 Neulingen nur zwei, ja nur ein starkes Talent, so müßte man den Indépendants dankbar sein, auch wenn sie dem suchenden Kritiker in der kilometerlangen Saalflucht dieser Ausstellung das Geschäft noch so erschweren. Mir ist kein überraschender Neutöner aufgefallen, aber vielleicht taucht ein solcher nur jedes zweite Jahr auf; auch das würde genügen. Die Indépendants werden verschwinden, wenn der Nachwuchs ausbleibt oder abstirbt. Eine Änderung ihrer Statuten aber wäre bestimmt ihr Todesurteil.

Unter den Jüngeren, die im Laufe des Winters in Pariser Kunstsalons ausstellten, erweckten die 43 Arbeiten, die Marcel Gromaire als Belege eines siebenjährigen schrittweisen Aufstiegs bei Barbazanges zeigte, das meiste Interesse. Ein robustes Talent mit eigenen Gestaltungsmitteln. Er drückt sich, uns und unsere Zeit aus. Beim ersten Anblick haben seine Bilder etwas Klotziges, Widerborstiges; bald aber bemerkt man, daß eine sehr überlegte, dem modernen Bedürfnis nach Beruhigung und Gleichgewicht entsprechende Bildorganisation dahinter steckt, und man gerät in den Bann seiner tiefen, schweren, wie Kirchenfenster glühenden Farben.

In der Galerie Bing wird erstmalig eine Kollektion des von Wilhelm Uhde patronierten Malers Boyer ausgestellt, der früher pommes frites an einer Straßenecke im Montmartre verkaufte. Kein Künstler vom Rang des wahrhaft primitiven, intuitiven, unbeirrbaren Zöllners Rousseau, aber gute Rasse. Er tritt mit Liebe und Unbefangenheit und sicherem Instinkt für die Farbe an die Dinge heran; sein Empfinden freilich wurzelt noch in der Romantik, seine Technik im alten Impressionismus.

Die Galerie Simon (Kahnweiler) bietet eine Kollektion der 26jährigen Suzanne Roger. In der violettschwarz-weißen Monotonie ihrer Werke bekundet sich eine befremdliche Abkehr vom Leben, eine mittelalterliche Einkehr in sich selbst. Carrière entsagte der Farbe wegen einer Augenkrankheit, warum aber sperrt sich Suzanne Roger gegen die Farbe, mit der doch mancherlei auszudrücken ist, was dem Schwarz-Weiß allein nicht gelingt? Ihre Gewässer und Blumen sehen nach Styx und Asphodelos aus; ihre Menschen nach Mondbewohnern. Man möchte, daß Suzanne Roger unter uns heimisch wird, sich in unsere Zeit einwächst. Aber man muß mit solchen Wünschen vorsichtig sein: es gibt auch Künstler, denen die Zeit nachwächst.

Die Braqueausstellung bei Paul Rosenberg ist etwas Erlesenes für Feinschmecker. So richtet kein Maler der heutigen Generation seine Leinwände an. Nirgends findet man ein so obertoniges Kobaltblau oder Grün oder Violett auf einer Folie von Braun und Grau, ein so suggestiv ausgespartes Weiß. Braque malt seine Stilleben, wie ein Gärtner seine Rosen oder Tomaten zieht: nur die Blätter und Triebe dürfen stehen bleiben, die die reichste Entfaltung der Blüte, die herrlichste Rundung der Frucht gewährleisten. Braques Gemälde muten an wie die nerverstreichelnde Musik eines Debussy, eines Ravel. Nur feine, aber nirgends gelockerte Umrisse; keine langatmigen Melodien, kein Austosen psychologischer Gewitter. Die moderne französische Musik hat die gleichen Sequenzen, Modulationen, die zarten und doch innerlich festen Tongebilde mit Pausen wie das Braquesche Weiß.

Albert Dreyfus.

RUNDSCHAU

Sammlungen

DIE ERWEITERUNG DER KAPITOLINISCHEN MUSEEN (MUSEO BENITO MUSSOLINI)

Mitte Januar ist der Erweiterungsbau des Museums im Konservatorenpalast, der die Räume des ehemaligen Palazzo Caffarelli einnimmt und bereits im Oktober vorigen Jahres unter dem Namen „Museo Benito Mussolini" feierlich eingeweiht wurde, nach Abschluß der letzten Arbeiten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Man hatte den Palazzo Caffarelli bereits gegen Ende des Kriegs teilweise abgebrochen, um dort Ausgrabungen nach dem Tempel des Jupiter Capitolinus vorzunehmen. Dies Unternehmen hat auch zu einem gewissen Resultat geführt: einzelne Substruktionen, nach denen sich die Lage und die ungefähren Abmessungen der Tempelbasis bestimmen lassen, sind in der Tat zutage gekommen.

Nach Beendigung dieser Arbeiten entstand der Plan, den an den Konservatorenpalast angrenzenden Palast mit diesem zu verbinden und seine Räume ebenfalls als Museum zu verwenden. In der Tat waren die Raumverhältnisse im Museum kritisch geworden. Eine gewisse Erleichterung hatte bereits die im Jahre 1923 erfolgte Überführung des kapitolinischen Archivs in das Oratorium der Filippiner, wodurch drei an die Sala delle Aquile angrenzende Säle frei wurden, geschaffen. Man hat diese zur Aufstellung der archaischen Skulpturen, die in mehreren kleinen ungünstig beleuchteten Räumen zusammengedrängt standen, benutzt. Es genügt, auf die verschiedenen griechischen Stelen hinzuweisen, um zu sehen, welche bedeutenden Werke damit zum Vorschein gekommen sind.

Dadurch wurde es weiterhin möglich, eine Anzahl der kleinen Kabinette, die an der auf den Kapitolsgarten hinausgehenden „Galleria" liegen, zu entlasten. Hier hat man am stärksten und erfolgreichsten durchgegriffen. Die Arbeit der Museumsleitung kommt fast einer Neuschöpfung gleich. Es wurden neue Fußböden gelegt, die Fensteröffnungen erweitert und damit neue Licht- und Raumverhältnisse geschaffen. Neu in seiner Erscheinung ist zunächst die Sala cristiana, die eine Reihe von Denkmälern des frühen Mittelalters, darunter ein in der Nähe der Titusthermen gefundenes Freskofragment des X. Jahrhunderts, sowie einige Sarkophage und Statuetten des Guten Hirten enthält. Besonders geglückt scheint ferner die Neuordnung der Sala degli Orti Mecenaziani und der Sala dei bronzi, vor allem der letzteren, wobei auch die Abtönung der Wand viel zu dem harmonischen Gesamteindruck beiträgt.

Von der Galleria gelangt man in den Durchgang zu dem neuen Museum. Er erhält sein besonderes Gepräge durch die Reste eines Tuffmauerwerks, in denen man die Überbleibsel des ältesten kapitolinischen Jupitertempels, dessen Weihe 509 v. Chr. stattfand, erkennen will. Die Einfügung derselben in diesen Durchgang ist ausgezeichnet geglückt. Daran schließt sich die Protomothek, die Sammlung von Büsten, die unter Pius VII. vom Pantheon auf das Kapitol überführt wurde. Die Büste Pius' VII. selbst von Canova und das Monument Canovas (von Fabris) verdienen darunter eine besondere Erwähnung.

Die folgenden sieben großen Säle sind antiken Bildwerken gewidmet und enthalten das Material, das sich früher im Antiquarium communale auf dem Celio befand. Am bedeutendsten ist die Wirkung des großen Mittelsaals, der die Hauptstücke der Sammlung vereinigt. Hier hat man den Fußboden in der Mitte offen gelassen, so daß die bei den Ausgrabungen gefundenen Tuffblöcke des Tempelfundaments sichtbar werden. Unter den Skulpturen dominiert die Athena von Piazza Sciarra, das Gegenstück zur Athena von Velletri des Louvre. Unter den weiteren Hauptstücken wären etwa der Torso eines Kriegers, eine Arbeit des 5. Jahrhunderts v. Chr., ein Diadumenos nach Polyklet, eine große Peplosfigur in der Art der Hestia Giustiniani und eine Gewandfigur des beginnenden 5. Jahrhunderts besonders hervorzuheben. Die Anordnung der Statuen in den geräumigen Sälen ist ausgezeichnet, die Beleuchtung im allgemeinen gleichmäßig und ausreichend. Die Wände sind, wie auch bei den bereits genannten archaischen Sälen, farbig abgetönt; doch ist dabei wohl noch nicht alles erreicht, was sich hätte erreichen lassen. Im Zusammenhang mit der Antikensammlung ist der kleine Garten des Palastes zu erwähnen, in dem man die architektonischen Fragmente des Jupitertempels nebst einigen dekorativen Figuren untergebracht hat.

Der erste Stock enthält die Sammlung der 120 Aquarelle von Rösler Franz, die hoffentlich hier endlich eine bleibende Stätte gefunden hat. Die Ansichten, die das Rom der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts darstellen und daher für die Topographie der Stadt in diesem Zeitraum von größtem Wert sind, sind in vier Sälen nach Rionen

geordnet. Die Ansichten des Tibers vor der Regulierung und der inneren Stadt vor dem Durchbruch des Corso Vittorio Emanuele lassen erkennen, wieviel von dem alten Rom in den letzten Jahrzehnten verschwunden ist.

Das zweite Stockwerk enthält die neugebildete Galleria comunale der Stadt Rom und vereinigt die Kunstwerke, die vom Municipio auf den letzten Ausstellungen erworben wurden. Um einige Namen zu nennen: Von den Römern Enrico Coleman, Onorato Garlandi, G. Aristide, von den Venezianern Guglielmo und Beppe Ciardi; fernerhin Antonino Calcagnadoro, Giuseppe Mentessi, Arturo Dazzi, Vitt. Grassi, Pietro Gaudenzi usw. Auch des Selbstporträts von Antonio Mancini sei gedacht, eines Geschenks des Meisters an die Stadt Rom. Die Verteilung der Bilder in den durch Oberlicht erhellten Räumen ist gut geglückt. Keine Überfüllung der Wände, die Gemälde bequem in Augenhöhe, die Bespannung der Wände wechselt in den einzelnen Sälen.

Keiner wird das neue Museum verlassen, ohne einen ganz großen Eindruck: den Blick aus den Fenstern des zweiten Stockes auf Rom. Von St. Maria in Campitelli bietet sich das alte Rom mit den Kuppeln des Gesù, von St. Andrea della Valle und dem Pantheon, der Laterne von St. Ivo bis zum Cupolone von St. Peter. Kein moderner Bau, auch nichts vom Leben der modernen Großstadt, was das Bild stört. O Roma nobilis!

(Literatur: Settimo Bocconi, Musei Capitolini. Pinacoteca e Tabularium. Roma, „Grafia", 1925. Aufsätze Bocconis mit reichem Abbildungsmaterial in „Capitolium", I. 1925/26. Fasc. 4 und 8.) *L. S.*

VOM LOUVRE

In den Louvre ist ein Seurat eingezogen, „Der Zirkus", den der amerikanische Sammler John Quinn dem Museum vermacht hat. „Das Bild gehöre nach Frankreich zurück", war seine Meinung. Es war nicht leicht zu finden. Im Saal Denon, der dazu dient, Neuerwerbungen einem größeren Publikum einprägsam zu machen, war es nicht. Ich wurde von wie Auguren lächelnden Dienern um den ganzen Louvre herumgeschickt, bis ich das Gemälde endlich in einem der Nebensäle der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts entdeckte, über einem dunklen Porträt der Morizot, in solcher Höhe, daß sein eigentümlicher Schimmer verloren gehen und es wie ein Plakat wirken muß. Es besitzt einen von Seurat selbst verfertigten pointillistischen, blauen Rahmen. Damit das Bild museumsfähig werde, wurde noch eine goldene Leiste darum gegeben, die den künstlerischen Absichten Seurats ins Gesicht schlägt. Aber hier im Louvre ist Zeit zum Warten. „Der Zirkus" wird leuchten und in einen Hauptsaal gelangen, wenn andere Bilder, die jetzt an Ehrenplätzen hängen, dunkel und branstig geworden, auf den Speicher müssen. Und man wird ihm auch die Wand finden, die den goldenen Rahmen entbehrlich macht.

Der Louvre wehrt sich gegen den Zeitgeist. Nach der Meinung mancher ist das sein Amt. Aber es kitzelt den Ehrgeiz der Sammler, verkannten Künstlern den Louvre zu erschließen. Eine Schenkung ist nicht so leicht von der Hand zu weisen. Man erinnere sich an den Streit um die Camondostiftung. Nun wird in absehbarer Zeit sogar der Douanier Rousseau mit einem Hauptwerk, der „Schlangenbeschwörerin", in den Louvre gelangen. Der Sammler Doucet hatte es kurz nach dem Krieg von Robert Delaunay erworben, der es ihm für einen nicht allzuhohen Preis unter der Bedingung überließ, daß er es dem Louvre vermache. Nun hat Doucet vorgefühlt und sein Anerbieten ist angenommen worden.

Albert Dreyfus.

AMERIKANISCHE STIFTUNGEN

Der Riesenstiftung von annähernd vierzig Millionen Dollars an das Neuyorker Metropolitan Museum, über die bereits berichtet worden ist, schließen sich nun zwei weitere an: die von etwa vierzehn Millionen an das Museum in Toledo im Staate Ohio und die von ungefähr acht Millionen, die für die Gründung und den Ausbau eines öffentlichen Kunstinstitutes in Kansas City bestimmt sind. Diese letztere Stiftung stammt ebenso wie die Neuyorker von einem der großen Zeitungsmagnaten her, während die in Toledo von dem bekannten Sammler und Glasfabrikanten E. D. Libbey gemacht wurde, der schon zu Lebzeiten dem Museum seiner Heimatstadt ein wahrer Mäcen gewesen war. An zahlreichen kleineren Stiftungen an verschiedene Museen fehlt es auch nicht. In dieser Beziehung scheint die gegenwärtige Saison die reichste in der Geschichte amerikanischer Museen zu sein. Daß, wie man in Europa schon zu fürchten scheint, die Konkurrenz dieser Institute auf dem internationalen Kunstmarkt so scharf in Erscheinung treten werde, daß europäische Museen mit ihren geringen Mitteln bei ihren Ankäufen schwer zu leiden haben werden, ist wohl stark übertrieben. Müssen doch diese großen Summen Lücken auf den verschiedensten

Gebieten ausfüllen, z. T. auch zur Deckung der nicht kleinen Verwaltungskosten beitragen, für die kaum irgendwo in den amerikanischen Städten genügend gesorgt ist. Auch haben die hiesigen Museen den Ehrgeiz, sich an den verschiedensten Ausgrabungen zu beteiligen. Und darauf dürfte wohl so manche schöne und runde Summe verwendet werden. *F.*

EINE INTERESSENGEMEINSCHAFT DER STAATLICHEN MUSEEN

Die Verwaltungen aller staatlichen Museen Deutschlands und Österreichs haben zur Wahrung der gemeinsamen Interessen die Gründung einer Museumsgemeinschaft beschlossen.

KREFELD

Creutz, seit Oktober 1922 Nachfolger Denekens, hat während der drei Jahre, in denen das Kaiser-Wilhelm-Museum seiner Leitung unterstand, aus einem Herbarium einen blühenden Garten gemacht.

Im Keller des Museums fand Creutz Thorn-Prikkers Apostelkartons und ließ sie sofort ans Licht schaffen. Diese Auferstehungsaktion ist bald von weitreichender Bedeutung geworden. 1923 erhielt Thorn-Prikker den Auftrag, die Wände des Marmorsaales im Museum auszumalen: er schuf die „Lebensalter"; noch im gleichen Jahre die Wandgemälde im Krefelder Hof (s. M. Creutz „Johan Thorn-Prikker", im Führerverlag zu München-Gladbach). Jetzt malt er, mittelbar veranlaßt durch die Krefelder Werke, das Monumentalbild im Rotterdamer Rathaus. Das Krefelder Museum besitzt noch ein unerhört starkes Glasfenster Thorn-Prikkers „Christus", als den kostbarsten Bestandteil der Wanderausstellung des weiland Osthaus-Museums zu Hagen (jetzt Essen), einer der selbstlosesten und wertvollsten Erwerbungen, die Creutz für Krefeld getätigt hat.

Der Impressionismus hatte dem Museum vollständig gefehlt. Jetzt verdankt es der Initiative von Creutz eine Wannseelandschaft von Liebermann, einen Halbakt von Corinth, das eminente Porträt C. Schuch von Slevogt, den Bernhardiner Feuerbachs und Kokoschkas „Moontelbans Toren in Amsterdam". An Expressionisten sind erworben H. Campendonk (Ideallandschaft), L. Feininger (Hafenbild), E. Heckel (Wolken), Kirchner (Aktbildnis), E. Nolde (Kuh auf der Weide), Chr. Rohlfs (Flammende Blumen), Schmitt-Rottluff (Feierabend). — Aber auch ältere Romantiker wie M. v. Schwind (Kaiser Max auf der Martinswand), J. W. Schirmer (Buchenwald), A. Hönninghaus und andere ältere Porträtmaler Krefelds als Vertreter guter Kunst der engeren Heimat wurden mit charakteristischen Arbeiten der Sammlung einverleibt.

Völliges Neuland für das abseits gelegene Krefeld sind die Ausstellungen gewesen, so der „Brücke", Christian Rohlfs', August Mackes (zum Gedächtnis des zehnten Todestages), Russischer Kunst, junger holländischer Maler, vollends die unermeßlich reiche Ausstellung niederrheinischer mittelalterlicher Goldschmiedeplastik als Vorschau zur Kölner Jahrtausendausstellung.

Eine Persönlichkeit wie die von Creutz ist im Letzten schöpferisch. Krefeld besitzt in ihm einen der wenigen Berufenen, die nicht nur als Kenner die Mission zur Leitung einer großen Sammlung haben, sondern deren inniges Verhältnis zur Kunst einer Stadt nach und nach neue künstlerische Lebensenergie einzuflößen vermag. Gerade das hat Creutz bisher bewiesen. *F.*

MADRID

Der König von Spanien will in dem leerstehenden Palast von Aranjuez ein Gobelin-Museum einrichten, das nach und nach die bisher in den Kellerräumen verwahrte Sammlung von fast 1500 Bildteppichen der Öffentlichkeit erschließen soll. Die meisten dieser Stücke — ausgenommen diejenigen nationaler Herkunft — sind flandrischer Herkunft und noch nie im Original gezeigt worden, da sich z. B. in den Festsälen des Madrider Schlosses nur Kopien befinden. Das neue Museum soll im Oktober eröffnet werden.

WIEN

Die „Galerie des 19. Jahrhunderts" hat Waldmüllers berühmtes Bild des Hof- und Gerichtsadvokaten und k. k. Notars Dr. J. A. Eltz mit seiner Familie (1835), das bedeutendste Gruppenbild des Meisters, erworben. A. Roeßler bezeichnet es in seinem Waldmüllerbuch als „eines der wundervollsten Werke der Malerei". *P.-N.*

Ausstellungen

BASEL

Kunsthalle. Die Turnusausstellung des schweizerischen Kunstvereins wird nach Basel fast sämtliche größeren Schweizerstädte besuchen. Bescheidener im Umfange als der alldreijährliche „Salon" (Nationale Kunstausstellung) vermag der Turnus doch einen guten Gesamtüberblick über die lebende Schweizerkunst zu geben. — Die diesmal — ein neuer Versuch! — Eingeladenen sind die Welschschweizer

Maler Alexandre Mairet und Eugen Martin, die Basler Lüscher, Niethammer, Stöcklin und Strasser und der Genfer Bildhauer Luc Jaggi — die alle mit acht Arbeiten vertreten sind — gegenüber höchstens zwei der übrigen Aussteller. Feine farbige und formale Kultur bei den Welschen, beruhigte, fast resignierte Malerei bei Lüscher und Niethammer — starke aufstrebende Kräfte nur in einem früheren Bilde Stöcklins und bei Strasser. — Die ältere Generation dominiert Amiet mit Cellospielerin und einer Landschaft in vitaler Farbigkeit; neben ihm Augusto und Giovanni Giacometti. Den Welschen Auberjonois, Barraud, Blanchet, François, Robert stellen sich die Deutschschweizer Huber, Morgenthaler, Berger und Tscharner entgegen. Leider fehlen hier Pellegrini, Hugin, Gimmi, Bosshard und verschiedene andere deutschschweizerische Maler von Bedeutung. Dagegen vermerkt man mit Vergnügen die Anwesenheit einer ganzen jungen Malergeneration, die frisch und eigenwillig neuen künstlerischen Problemen nachgeht und die ihre Farbigkeit bisweilen recht in das wohltemperierte Konzert in den verschiedenen Ausstellungssälen schmettern läßt. A. Schnyder (Delsberg), A. Vifian (Bern), W. Miller (Biberist), Hans Stocker (Basel) und die beiden in Paris lebenden Kunkler und Wehrlin müssen hier vor allen genannt werden. *W. R.*

BERLIN

Die Corinthausstellung der Nationalgalerie bleibt voraussichtlich noch bis Mitte Mai geöffnet. Seitdem Justi nach Deckung der Gesamtspesen den Eintrittspreis auf 1 Mark herabsetzte und überdies den Donnerstag und Freitag für den Besuch ganz frei gab, hat eine wahre Völkerwanderung nach der Ausstellung eingesetzt. Inzwischen mußte manches dargeliehene und zurückverlangte Werk durch Bestände aus dem Depot ersetzt werden, was die Ausstellung immer wieder verjüngt.. *n.*

BERN

Die große Ausstellung alter und moderner belgischer Kunst wurde von der belgischen Regierung unter den Auspizien der „Amitiés belgo-suisses" veranstaltet.

Die Schau umfaßt ungefähr 600 Werke, die auf das Kunstmuseum und die Kunsthalle verteilt worden sind, so, daß jenes die Kunst des 15. bis 19. Jahrhunderts, diese die lebende Kunst enthält, die sehr umfangreich vertreten ist. An der Spitze der alten Abteilung steht die unvergleichliche St. Barbara des Jan van Eyck aus dem Antwerpener Museum. Rogier van der Weydens strenger und monumentaler Stil ist durch zwei Bildnisse, darunter das des Philipp de Croy, die Brüsseler Pietà und der entzückenden Madonna der Sig. Render in Brügge vertreten, ebenso Hans Memlings schlichte und liebenswürdige Art in zwei Bildnissen (Guillaume Moreel und Barbara Vlaenderbergh, beide in Brüssel). Es folgen sodann Gerard David, Jan Provost, Quentin Metsys und der Meister der Ursulalegende mit bezeichnenden Heiligendarstellungen kleinen Formates, und es fehlt auch Mabuse nicht mit einer etwas unerfreulich manirierten Madonna. Die Originalität, die sich die Niederlande durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch in der Darstellung von Landschaft und Porträt bewahrten, wird durch entzückende Phantasielandschaften Joachim Patiniers und Bildnisse des Joos van Cleve und Barend van Orley belegt. Intensiver als bei andern Malern erlebt man zum ersten Male spezifisch vlämische Eigenart in einer phantastischen Kreuztragung des Hieronymus Bosch und in der ganz herrlichen Landschaft mit dem Sturze des Ikarus des älteren Pieter Brueghel. — Etwas schmächtig ist das 17. Jahrhundert zur Darstellung gelangt. Von Rubens sieht man eines seiner großen Pannaux, eine Erziehung der hl. Jungfrau, daneben einen Entwurf zu der Marter der hl. Barbara. Die Hauptstücke aber sind ein Selbstbildnis und der Verlorene Sohn des Antwerpener Museums. Jordaens und Van Dyck sind, der eine nur mit Figurenbildern, der andere nur mit Bildnissen vertreten. Brouwer, Teniers mit charakteristischen Genrebildern; Jan Fyt, Craesbeek, Sieberechts und einige andere Spezialisten sind ebenfalls gut repräsentiert. — Im 18. Jahrhundert stockte die künstlerische Produktion in Belgien fast gänzlich. Einen neuen Aufschwung brachte das 19. Jahrhundert. Es rückt an dieser Ausstellung stattlich auf, von Navez, dem Schüler Davids angefangen bis zu Wouters. Doch ist hier der Einschlag der „offiziellen" Kunst zu stark. Auch wenn man den Bogen weit schlägt, sind es doch nur Braekelar, Khnopff, Leys, Rops, Alfred und Joseph Stevens, Stobbarts und, selbstverständlich in erster Linie, Meunier, die wirklich interessieren. Constantin Meunier ist als Maler leider ungenügend, als Plastiker dagegen ausgezeichnet vertreten. Doch hat ausgerechnet bei ihm die Ausstellung schwer gesündigt, indem sie seine Bronzen ausnahmslos in Ecken stellte (buchstäblich!), wo ihnen natürlich jede vollplastische Wirkung versagt

ist. — Die Auswahl der modernen Abteilung ist etwas einseitig vorgenommen worden, so daß hier zugunsten von vielfach ganz bedeutungslosen Akademikern die eigentlich lebendigen Kräfte unberücksichtigt blieben. So fehlen beispielsweise Permeke, de Smeet, Van den Berghe, auch Masereel. Doch findet man wenigstens Ensor, Jespers, De Praetere, Minne und auch Laermans gut vertreten. Albert, Daeye und Smits bedeuten für den, der sie noch nicht kannte, ebenfalls einen Gewinn, desgleichen ein Großteil der graphischen Abteilung.

Die Ausstellung dauert bis zum 7. Juni.

W. R.

CHEMNITZ

In den Räumen des Museums zeigt die „Kunsthütte" eine größere Kollektion Gemälde und Graphik von Max Beckmann. Die Gemälde gehören alle in die Epoche des Malers, die etwa 1920 begonnen hat. Aus diesem Jahre sind „Fastnacht", „Familienbild" und „Pierette und Clown" in der Ausstellung. Die neuesten Bilder, aus dem Jahre 1925, vertreten „Galerie Umberto" und „Selbstbildnis auf gelbem Grund". Anschließend sind neuere Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee ausgestellt.

M. R. M.

DRESDEN

Chr. Voll, bis vor zwei Jahren in Dresden, jetzt Professor in Saarbrücken, hat sich unbeirrt in der Richtung auf einen persönlichen, allem Doktrinären abgewandten Stil weiterentwickelt. Voll ist in erster Linie Bildhauer; die Aquarelle und Zeichnungen bei „Kühl und Kühn" verraten dies nicht auf den ersten Blick, so erschöpfend ist bei ihm der Sinn für den Aufbau aus dem Farbigen, das Gefühl für die Festlegung durch die Linie. Besonders die Zeichnung ist bei Voll von einer erstaunlichen Kraft der Suggestion und einer seltenen Sinnlichkeit der Abkürzung.

In der Galerie Arnold hängt die von Nierendorf kommende Kollektion Dix. Für Dresden sicher ein peinliches Wiedersehen nach den vielen Anfeindungen von früher. Das Gedächtnis ist in öffentlichen Dingen glücklicherweise kurz! Gleichzeitig 16 Gemälde Utrillos aus den Jahren 1905—13, für Dresden die erste Begegnung. Einige Pissaro verwandte Stücke, eine sandig und dunkel gemalte Notre Dame, Bilder der helleren Periode. Man freut sich an der scheinbaren Gleichung von Natur und Kunst und dem Realismus, der gar keiner ist. Ein französischer Sonderfall, der außerhalb vielen Mißverständnissen unterliegen wird. Es wäre nötig, mehr zu sehen.

Eine verwegene Idee hatte Erfurth, nämlich das Beste aus der diesjährigen Schülerausstellung der Akademie herauszusuchen und bei sich aufzuhängen. Das Experiment ist geglückt, auch wenn nicht viel mehr dabei herauskommt, als daß man sieht, es wird mit Erfolg weitergemalt. Was im Massenlager unterging, behauptet sich in homogener Nachbarschaft nicht übel. Und sonderbarer Weise zieht die gewiß nicht jugendliche Akademie immer wieder allerhand Begabungen an (Grundig, Skade, Tillmann, Weber, Juchser).

Eine schöne Zusammenstellung Indonesischer Textilien und Wajangfiguren zeigt die „Fides" (Struvestr. 6). Karl With hat einen Führer mit Abb. dazu geschrieben. Die in einem Wachsdeckverfahren gefärbten Baumwollstoffe erregten bereits im 17. Jahrhundert Aufsehen in Europa, besonders in Holland und Frankreich, und sind seit jener Zeit ohne Unterbrechung nachgeahmt worden, ohne daß es allerdings möglich gewesen wäre, den seltenen Reiz dieser disziplinierten orientalischen Ornamentik zu erreichen.

Will Grohmann.

* * *

Der Sächsische Kunstverein hat beschlossen, in diesem Sommer nach vieljähriger Pause in seinen Räumen auf der Brühlschen Terrasse wieder eine große Aquarellausstellung zu veranstalten. Die Ausstellung wird gerade in diesem Jahre von Künstlerschaft und Publikum beifällig begrüßt werden, weil sie eine Ergänzung zu der von der Stadt Dresden im Städtischen Ausstellungspalast veranstalteten Internationalen Kunstausstellung bilden wird. Die Aquarellausstellung Dresden 1926 ist ausschließlich der deutschen Künstlerschaft gewidmet. Sie wird Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen und Werke der Kleinplastik umfassen.

KÖLN

Den Proben des Kunstvereins ließ die Dom-Galerie eine Sammelausstellung des Dresdener Romantikers Friedrich Loos folgen. Es waren viele kleine Landschaften darunter, Bilder von rührender Bescheidenheit, dabei trotz aller technischen Genauigkeit von einer ungewöhnlichen Wärme des Tons. Es lohnte sich wirklich, einen Maler neu zu entdecken, dem alle Vorzüge der kleinbürgerlichen Epoche eignen.

Historisch zu werten ist auch die bedeutende Schau Wiener Malerei im Kunstverein. Der Geist Beardsleys und der Mehlspeisen schwebt über den Wassern der Donau. Mit Gustav Klimt beginnt die

kunstgewerblich-dekorative Art. Seine Zeichnungen stehen uns heute näher als die großen Bilder. Viel stärker wirkt noch der früh verstorbene Egon Schiele, dem englischen Dekadenten seltsam nahe. Max Oppenheimer (einst der Mopp der Berliner Aktion) erscheint ein Anachronismus. Bei ihm verstimmt schon das Artistische. Seine Grablegung mit der Wiener Bohème war lange vor dem Kriege in Köln einmal aktuell. Von der Sonderbundausstellung her kennt Köln das Stilleben mit dem abgezogenen Hammel Kokoschkas. Den Arbeiten der Wiener Zeit dieses Malers hat man ein Kabinett zur Verfügung gestellt. Es bildet die Glanzleistung dieser Veranstaltung. Es fehlt ihr im übrigen nicht an pikanten Kleinigkeiten berühmter Künstler. Peches Blätter, eingestandenes und deshalb sympathisches Kunstgewerbe, hängen neben den lustigen Tieren Jungnickels, Zülows ruthenische Bauernkunst neben Zeichnungen von Kubin. Der in Wien so geschätzte A. Faistauer dürfte kein neuer Greco, Merkel kein Wiener Cézanne sein. Wenn auch Böckl flott, Kolig unangenehm und Reinitz violett mit grün malt, von den neuen Namen wird man keinen behalten. So wie sich die Wiener Malerei in Köln bietet, gehört sie eben doch einer großen Vergangenheit an.

Vielleicht darf man mit Sicherheit nur beim Kunstgewerbe von Zukunft sprechen. Der Lichthof des Kunstgewerbemuseums zeigt wieder Töpferei und Glas. Die billige Haël-Keramik hat gute Glasuren, aber wenig Gefühl für Form. Für die unzeitgemäßen Spielereien in Ton und Glas von Seyfried gibt es nur die Entschuldigung, daß sie von München kommen. Die Kölner Werkstätten Ruhsbach sind auf einem guten Weg. Matte Töne und Craquelé gelingen manchmal überraschend. Gewiß ist alles Augenreiz, nicht gewonnen aus einer Sensation der Hand und daher in der Form zwar angenehm aber von dem vagen Vorbild im Osten abhängig. Daß Ruhsbach viel gelernt hat, beweisen ältere Arbeiten mit fettig mißlungenen Glasurflecken im Inneren der Schalen. Welche Erziehungsarbeit die Keramik noch zu leisten hat, sieht man erst, wenn die vom Ministerium der Stadt Köln zur Befreiungsfeier geschenkte Vase ausgestellt sein wird. Sie zeigt Colonia und den Vater Rhein auf dem Bauch („von Künstlerhand") und wird künftigen Geschlechtern ein würdiges Greueldokument sein.

Alfred Salmony

NEW YORK

Zum ersten Male seit der vielumstrittenen modernen deutschen Ausstellung in den Anderson Galleries, die Dr. Valentiner mit Hilfe von F. Möller-Potsdam zustande gebracht hatte, sind hier wieder deutsche Gemälde in einer geschlossenen Ausstellung gezeigt worden. Die Pittsburgher Internationale ist auf ihrer Rundreise durch die größten amerikanischen Städte nach New York gekommen und zeigt in den Grand Central Galleries einen ganzen Saal deutscher Gemälde, die der Leiter der Kunstabteilung des Pittsburgher Carnegie Institutes letzten Sommer selber in Deutschland ausgesucht hatte. Corinth z. B. ist leider nur mit einem Blumenstück vertreten; Liebermann mit einem Selbstbildnis, dem Bildnis Einsteins und einer Landschaft; Slevogt mit dem Porträt M. G. Conrads (das Thannhauser geliehen) und einer Landschaft; Habermann mit seinem wohlbekannten Modell. Auch auf Stuck hatte man nicht verzichten wollen. Außerdem gab es Werke von Carl Caspar, Philipp Franck, Erich Heckel, Karl Hofer (seine Näherin aus der Nationalgalerie), Ulrich Hübner, Willy Jaeckel, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Orlik, Max Pechstein, Paul Plontke und Gert Wollheim.

Äußerlich den stärksten Eindruck machen aber, schon ihres Sujets wegen, die Spanier und Russen. Am konservativsten ist die eigne, die amerikanische Abteilung ausgefallen.

Die moderne Ergänzung zu dieser Ausstellung, die auch früher bereits erwähnte „Dreinationale Ausstellung" bei Wildenstein, ist nun auch auf dem Wege nach Berlin begriffen, wo sie, unter Mr. G. Kellys Leitung, bei Flechtheim gezeigt werden soll. Kellys Fürsprache ist es zu verdanken, daß dieser, als regelmäßige Jahresausstellung geplanten, von Mrs. Harriman unterstützten Ausstellung in Deutschland — sie wird nämlich auch München und vielleicht noch andere Städte aufsuchen — eine Abteilung moderner deutscher Kunst angegliedert werden soll, um auf diese Weise interessante Vergleiche zu ermöglichen. Die amerikanische Abteilung wird vor allem die Hauptvertreter moderner Richtung umfassen.

Bei Brummer sind erlesene Stücke moderner Franzosen zu sehen. Sie stammen, als zweite Auswahl, aus der großen Quinnsammlung, deren illustrierter Katalog soeben als eine Art bleibendes Monument der Sammeltätigkeit Quinns erschienen ist. Eines der Hauptwerke ist des Zöllner Rousseaus „Dschungel".

Japaner kamen uns gleich dreimal. Zuerst der in Paris ja wohlbekannte Foujita, den der Sohn von Matisse hier bei Duden-

sing einführte. Dann gab die Daniel Gallery eine Kollektivausstellung des schon längere Zeit in Amerika ansässigen, gegenüber dem feinfühligen Foujita etwas robusteren, seine eigenen Wege gehenden Jasuo Kuniyoshi, der soeben von einem längeren Pariser Aufenthalt zurückgekehrt ist. Und bei Jan Kleykamp stellen in Japan tätige Japaner aus, vor allem Seiho, dessen Ruhm schon bis hierher gedrungen war. Er und die besten der anderen fußen gerade in ihren feinsten Werken auf der Kunst, auf der sich einst die ihres Landes aufgebaut hatte: der chinesischen. Vor allem das chinesische Raumgefühl, chinesischer Landschaftsrhythmus sprechen hier wieder einmal ihre stille und doch so beredte Sprache.

Mit nicht so lauten Trompeten- und Fanfarenstößen wie einst haben diesmal die „Unabhängigen" in den Dachräumen des Waldorf-Hotels ihre Riesenschau in alphabetischer Anordnung eingeleitet. Nur hier und da kann man ein Samenkorn auflesen. Der Gesamteindruck ist niederdrückend. Unter den Bildern fielen auf ein Akt des jungen Griechen Constant und ein energisch zusammengerafftes Architekturstück von Max von Recklinghausen sowie sein phantasievolles, dabei ehrliches Damenbildnis; unter den Skulpturen eine famose, an die Karikatur streifende Holzbüste des hiesigen „Jazzkönigs" und die treffliche, individuell aufs feinste durchmodellierte Porträtbüste des bekannten Leiters des New Yorker Museums Dana, die die junge Künstlerin Miss Ries angefertigt hat. *F.*

Von Künstlern und Gelehrten

Die thüringische Staatsregierung hat den Berliner Architekten Prof. Dr. Otto Bartning zur Leitung der „Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst" nach Weimar berufen. Prof. Bartning wird aber seinen Berliner Wohnsitz und sein Berliner Büro beibehalten. — Im Ministerium für Auswärtiges in Brüssel wurde der ratgebende Ausschuß für die künstlerische und literarische Propaganda installiert. Dem Ausschuß gehören u. a. Fierens Gevaert, Konservator am staatlichen Museum in Brüssel und Lamlotte, der Direktor für die schönen Künste an. Die Kommission soll zunächst untersuchen, was andere Länder auf dem Gebiete der Kunstpropaganda unternehmen. Man erwägt die Errichtung einer Vereinigung, durch welche die Arbeit des Ausschusses unterstützt werden soll. *H.* — Prof. Caspar Lennartz ist zum Direktor der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Krefeld gewählt worden. Der Architekt leitete bisher als Direktor die Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Kiel. — An die Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M. ist der Architekt Karl Wiehl in Donau-Eschingen berufen worden. Er wird die Abteilung für Innenarchitektur und den Werkstättenbetrieb als Assistent des Baudirektors Prof. Martin Elsässer leiten.

Neue Bücher

SANSSOUCI

Die preußische Krongutsverwaltung, die dem bekannten Kunsthistoriker und Oberfinanzrat im Finanzministerium Dr. P. G. Hübner untersteht, hat die Absicht, eine Reihe von Handbüchern über alle wichtigen Schlösser herauszugeben, die nach dem Sturz der Dynastie Eigentum des preußischen Staates geworden sind und von denen die wichtigsten nach und nach auch museumsmäßig dem Publikum erschlossen werden sollen. Den vielversprechenden Beginn macht in dieser Reihe soeben eine Veröffentlichung über Sanssouci, das übrigens jetzt regelmäßig an allen Werktagen wie jede andere Sammlung geöffnet ist. Der Verfasser der Publikation, die in zwei verschiedenen Ausgaben vorliegt, als prächtig mit Bildtafeln geschmücktes Buch (im Deutschen Kunstverlag, Berlin) und als eigentlicher Sammlungsführer zum Handgebrauch des Besuchers bestimmt (als Sonderdruck der beiden ersten Bogen der Buchausgabe), ist der oben genannte Hübner, der sich hier wieder als berufener Fachgelehrter der Öffentlichkeit in Erinnerung bringt. Er hat den Stoff in folgende Kapitel aufgeteilt: I. Geschichte des Schlosses. II. Rundgang durch das Schloß. III. Dekoration und Mobiliar der Innenräume (Verzeichnis mit Urkundennachweisen). IV. Bemerkungen zur Baugeschichte. Diesen Abschnitten folgen Verzeichnisse der Urkunden, der Künstler und Kunsthandwerker und ein ausgezeichnetes Sachregister. Die zusammenhängende kunstgeschichtliche Gesamtbehandlung will Hübner mit einer in Aussicht gestellten Gesamtdarstellung der Friderizianischen Schloßbauten verbinden.

Wir begrüßen in dieser ersten Veröffentlichung also nicht weniger als eine vorbildlich angelegte und großzügig aufgebaute Form von Denkmälerpublikationen, die dem Bedürfnis weiter Kreise entgegenkommen will. Man darf auf den Ausbau nach diesem glücklichen Beginn sehr gespannt sein. *B.*

SAMMLER UND MARKT

Kunstauktionen

Von Justizrat Dr. SZKOLNY-Berlin

DIE Erörterungen über Kunstauktionen (vgl. die Aufsätze des Verfassers in Heft 19 [1925] und Heft 1 [1926] dieser Zeitschrift) haben das Ergebnis gezeitigt, daß der bekannte Antiquar Martin Breslauer in Berlin, der in den Tageszeitungen ebenfalls für eine Reform der Kunstauktionen eingetreten ist, eine Versteigerung einer Bibliothek unter folgenden Bedingungen angekündigt hat:

„Der Ersteher hat genau wie in der Vorkriegszeit ein Aufgeld von nur 10 % auf den Zuschlagspreis zu entrichten. Eine Erhöhung dieses Aufschlages auf 15 % oder sogar 20 %, wie sie in der Nachkriegszeit fast allgemein gebracht hat, wird von meiner Firma abgelehnt, da sie dem Käufer die Ware unnötig verteuert.

Der Versteigerer verpflichtet sich ausdrücklich dazu, die Nummern um mindestens 20 % niedriger aufzuwerfen, als wie sie geschätzt sind, wofern nicht mehrere vorliegende Aufträge ihn zwingen, höher zu bieten. Hat also z. B. jemand als alleiniger Auftraggeber ein Gebot von 300 RM. abgegeben auf eine Nummer, die mit 100 RM. geschätzt ist, so wird sie unter keinen Umständen höher aufgeworfen als zum Preise von 80 RM. Erfolgt kein Gegengebot von seiten der Anwesenden, so fällt die Nummer für 80 RM. demjenigen zu, der zu 300 RM. Auftrag gegeben hat. Äußerste Zuverlässigkeit ist das oberste Gesetz meiner Versteigerungen.

Die Bieter werden deswegen dringend gebeten, laut und vernehmlich zu bieten.

Bei jeder Nummer, die nicht fest verkauft ist, wird das klar und deutlich durch das Wort: Zurück kenntlich gemacht. Keine Nummer dieser Versteigerung ist im Preise begrenzt. Nur unter dem niedrigen Ausrufspreis wird sie weder in der Versteigerung noch ein Jahr nach der Versteigerung fortgegeben.

Keine der hier angezeigten Nummern gehört dem Versteigerer. Sie sind ausschließlicher Besitz der Erben des Herrn Professor Knoblauch, in deren Auftrag ich sie verkaufe. Aus anderem Besitz stammt keine einzige Nummer.

Der Versteigerer behält sich das Recht vor, Nummern außerhalb der Reihenfolge des Katalogs zu versteigern, zusammen zu nehmen, zu teilen oder auszulassen. Kann eine entstandene Meinungsverschiedenheit über den Zuschlag nicht sofort zwischen den Beteiligten beglichen werden, so wird die fragliche Nummer nochmals ausgeboten. Wenn zwei oder mehrere Personen zu gleicher Zeit dasselbe Gebot abgeben und die Aufforderung zur Abgabe eines höheren Gebotes erfolgslos bleibt, so entscheidet das Los (Verfügung vom 10. Juli 1902). Die Käufer sind gehalten, ihre Erwerbungen nach jeder Sitzung in Empfang zu nehmen. Die Aufbewahrung der verkauften Nummern und deren Versendung erfolgen mit aller Sorgfalt, jedoch ausschließlich auf Kosten und Gefahr des Käufers. Die Gegenstände werden in dem Zustand verkauft, in dem sie sich befinden. Durch die öffentliche Ausstellung ist jedermann Gelegenheit geboten, sich von dem Zustande der zur Versteigerung gelangenden Gegenstände zu unterrichten. Das Verzeichnis ist mit denkbar größter Sorgfalt bearbeitet.

Trotzdem übernimmt der Versteigerer insofern die Verantwortung für seine Angaben, als der Käufer berechtigt ist, Gegenstände, deren Zustand der Beschreibung in wesentlichen Dingen widerspricht, zurückzugeben. Ein Anspruch auf Ersatzlieferung wird aber ausgeschlossen. Kleinigkeiten oder Unwesentliches berechtigen keinesfalls zum Rücktritt vom Kauf."

Breslauer hat aber dafür nicht, wie man von allen Freunden eines lauteren Auktionsbetriebes hätte erwarten sollen, Dank, sondern Angriffe erfahren, indem man darin eine „anonyme Beschuldigung gegen seine Konkurrenten" erblickt hat. Wenn alle Versteigerer von dem Wunsche beseelt wären, den Mißbräuchen, die auf dem Gebiete der Kunstauktionen immer wieder vorkommen, und einer Verfälschung des Auktionsergebnisses entgegenzutreten, so ist nicht recht einzusehen, warum sie sich die eben angegebenen Versteigerungsbedingungen nicht zueigen machen. Denn sie entsprechen nur den geltenden Vorschriften (vgl. für Preußen die Verordnung vom 10. Juli 1902) und den

Grundsätzen, die billigerweise zu beobachten sind, wenn anders das Bestreben besteht, das kaufende Publikum vor Täuschungen und Übervorteilung zu schützen und die Kunstauktion zu einem Spiegelbild der wirklichen Marktlage zu gestalten.

Wie notwendig es ist, immer wieder auf die Beobachtung der gesetzlichen Vorschriften hinzuweisen und ihren Ausbau in dem angegebenen Sinne zu fordern, beweist die tägliche Erfahrung. Immer wieder muß betont werden: Es ist unzulässig, die Versteigerung einer bekannten Sammlung anzukündigen und durch die Buchstaben „u. a." zu verdecken, daß Altertümer fragwürdiger Herkunft aus dem Handel in die Versteigerung hineingeschoben werden, das Publikum dadurch zu täuschen, daß minderwertige Kunstgegenstände großen Künstlern zugeschrieben werden, und mit Hilfe von Strohmännern das Publikum hinaufzubieten. Es muß daher auch an der Forderung festgehalten werden, daß Kunsthandel und Versteigerung, abgesehen von gewissen Ausnahmefällen, wie z. B. für Bücherversteigerungen, voneinander getrennt werden.

Daß die Versteigerer die gesetzlichen Vorschriften keineswegs allgemein beachten, ist erst in der letzten Zeit wieder zutage getreten. So ist eine Versteigerung angekündigt worden, ohne daß gemäß Nr. 31 der Verordnung vom 10. Juli 1902 der Polizeibehörde Anzeige erstattet worden war. Als die Behörde dann Kenntnis erhielt, suchte sich der Versteigerer damit zu entschuldigen, daß er von der Erfordernis der Anzeige für eine Versteigerung der betreffenden Gegenstände keine Kenntnis gehabt habe. Obendrein stellte sich noch heraus, daß die im Katalog angegebenen Gegenstände Eigentum des Versteigerers waren. Mißbrauch wird auch vielfach mit den sogen. schriftlichen Aufträgen getrieben, wobei es noch vorkommt, daß trotz fehlenden Übergebots der Zuschlag nicht erteilt wird, obgleich ein Mindestgebot nicht vorgeschrieben war (vgl. Nr. 25 der erwähnten Verordnung). Erscheint ein Gebot zu gering, so kann der Gegenstand zurückgezogen werden, es ist aber durchaus unzulässig, den Preis künstlich zu treiben. Dabei ist es oft schwer, nachzuweisen, ob Strohmänner aufgestellt sind, die zum Schein mitbieten, um die Preise zu treiben.

Schon auf Grund der jetzigen gesetzlichen Bestimmungen ist die Behörde in der Lage, wenigstens in besonderen krassen Fällen einzuschreiten. So gibt ihr Nr. 17 der erwähnten Verordnung das Recht, die Geschäftsräume des Versteigerers zu betreten, die Geschäftsbücher, das Sammelheft und die Niederschrift über die Versteigerung einzusehen und Auskunft über den Geschäftsbetrieb zu verlangen. Dagegen ist es erwünscht, daß die Polizei bei den Versteigerungen selbst nicht durch untergeordnete Organe vertreten ist, und in möglichst unauffälliger Weise die Versteigerung überwacht. Im übrigen muß wiederholt darauf hingewiesen werden, daß die preußische Verordnung vom 10. Juli 1902 und die in den andern Ländern des Reiches geltenden Bestimmungen gemäß den Erfahrungen der letzten Jahre und den zahlreichen Reformvorschlägen einschneidenden Änderungen unterworfen werden.

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Das seit langem Ersehnte ist endlich eingetroffen: die Luxussteuer auf den Verkauf von Kunstwerken, die zuletzt nur noch 5 v. H. betragen hatte, ist nunmehr ganz gefallen und, was vielleicht für den Kunsthandel von noch größerer Bedeutung ist, die Extrasteuersätze auf die hohen Einkommen sind ungefähr auf die Hälfte herabgemindert worden. Das macht eine in die Hunderte von Millionen gehende Ersparnis für die Steuerzahler, und darunter sind gerade die Multimillionäre, die für den Neuyorker Kunsthandel ja die wichtigsten Stützen abgeben, zumal es um die Zahl der mittleren Sammler hierzulande noch immer übel bestellt ist.

Wie in früheren Jahren, so sind auch diesmal wieder viele europäische, darunter auch deutsche Künstler mit größeren oder kleineren Kollektionen herübergekommen. Ich glaube aber kaum, daß viele mit den erzielten Resultaten allzu zufrieden sind. Einmal waren in vielen Fällen die Preise zu hoch, — die Zeit der Riesenpreise ist, von besonderen Fällen abgesehen, vorbei — sodann war die Auswahl nicht immer die rechte.

Von bedeutenden Kunstwerken, die in der letzten Zeit hierher gekommen sind, wäre das Porträt der Susanne von Bourbon, von der Hand des Meisters des Moulins, aus dem Besitz der Prinzessin Jturbe zu nennen, das die Kleinberger Galerie erworben hat; ferner eine Serie von sechs Beauvaiswandteppichen „La Tenture Chinoise", die für den Grafen von Toulouse, Sohn Ludwigs XIV. und der Montespan, gewebt worden sind und sich später in der Samm-

lung der Herzogin von Uzès befanden. Von außergewöhnlichem Interesse ist auch ein kleines, vorzüglich erhaltenes, mit Elan ausgeführtes, farbensprühendes Selbstporträt von Rubens, etwa aus dem Jahr 1615, das, da es Rubens ohne Kopfbedeckung zeigt, den ganzen mächtigen Schädel erkennen läßt. Dieses in seiner Art einzigartige Stück ist in den Besitz der P. Jackson Higgs Galerie übergegangen.

Das Hauptereignis der vergangenen Wochen in den Auktionssälen war, neben dem ziemlich enttäuschenden Ende der umfangreichen Leverhulme Kollektion, der Verkauf von 32 z. T. recht wertvollen Wandteppichen aus dem Nachlaß des verstorbenen Emile Jellinek-Mercedes-Nizza, der fast $ 200 000 eintrug.

Von wichtigen Neuerwerbungen seitens der großen Sammler sei nur die eines „Heiligen Georg mit dem Drachen", dem Simon Marmion zugeschriebene, erwähnt, den Mr. Otto H. Kahn von den Gainsborough Galleries erstanden und seiner auserlesenen Kollektion zugefügt hat. *F.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

LEIPZIG

In der ersten Woche des Mai gelangt bei C. G. Boerner die Kupferstichsammlung des verstorbenen Mannheimer Sammlers, Dr. C. Gaa, zur Versteigerung. Es handelt sich um eine der umfassendsten Privatsammlungen bester alter Graphik des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, in der auch die Hauptmeister in reichen Serien vertreten sind, u. a. eine Sammlung von Frühdrucken Ostades. Den kostbarsten Teil der Sammlung bildet ein Rembrandt-Werk von zirka 150 Blättern, teilweise große und seltene Hauptblätter. Ein Katalog befindet sich in Vorbereitung.

LONDON

Am 21. April wird bei Sotheby eine Versteigerung von alten Gemälden und Zeichnungen stattfinden, worunter sich das „Porträt eines alten Mannes" befindet, das von Hofstede de Groot Rembrandt zugeschrieben wird, ferner Wouvermans „Horse-fair", aus dem früheren Besitze des Duke of Westminster.

Auf den 3. und 4. Mai, ebenfalls bei Sotheby, ist die Versteigerung einer interessanten Sammlung von Inkunabeln, alten Holzschnitten und Emblemenbüchern aus der Bibliothek des Mr. Gilbert R. Redgrave, Vizepräsidenten der bibliographischen Gesellschaft in London angesetzt (Illustrierter Katalog).

Eine wichtige Versteigerung wird die vom 4. und 5. Mai sein (Sotheby). Sie wird die große Sammlung von illuminierten Manuskripten und gedruckten „Horae" umfassen, die zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts von Henri Auguste Brolemann zusammengetragen worden ist. Eine der wichtigsten Nummern ist ein süddeutsches oder schweizerisches Evangelienbuch aus dem zehnten Jahrhundert mit 4 ganzseitigen und 178 kleineren Initialen. Die Zahl der „Horae" beträgt nicht weniger als 37, worunter ein französisches Exemplar aus dem 14. Jahrhundert (Ad usum Parisianem) mit 38 Miniaturen, vielleicht von Henri Martin, bekannt als „Le Maitre aux boqueteaux", ferner ein französisches Exemplar aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts mit 16 Miniaturen, dann flämische und deutsche Exemplare und des weitern ein spanisches Exemplar (Ad usum Romanorum), das einst François de Beauharnois, dem französischen Botschafter in Madrid gehörte (Illustrierter Katalog).

* * *

Am 6. Mai wird wiederum bei Sotheby eine Versteigerung von französischen Möbeln, französischen Zeichnungen und Stichen, und englischen Porträts (Beechey, Hoppner, Romney) stattfinden und am selben Tage in den gleichen Räumen die Versteigerung einer kleinen Porträtsammlung (Antonio Mor, Porträt of Queen Mary Tudor; Vandyck Porträt af James, first Duke of Hamilton; Reynolds, Porträt of Dr. John Armstrong; Romney, Porträt of Anne Marchioness of Townshend).

Das wichtigste Ereignis wird wohl die Versteigerung alter Meister aus der Bischoffsheim Sammlung, die am 7. Mai bei Christie stattfindet. Sie umfaßt vier Reynolds, vier Romneys, zwei Gainsboroughs, zwei venezianische Ansichten von Bellotto, zwei Werke von Boucher (Vertumnus und Pomona, Mariä Himmelfahrt), zwei von Drouais (Das Kartenhaus, Seifenblasen), Porträts von Largillière, Antonio Mor, Nattier und Arbeiten holländischer Maler des siebzehnten Jahrhunderts (Illustrierter Katalog). Am Tage darauf wird, gleichfalls aus der Bischoffsheim Kollektion, eine Sammlung von Meißner Porzellan, Möbeln und Teppichen zur Versteigerung kommen (Illustrierter Katalog).

Boimer.

MÜNCHEN

Am 3. u. 4. Mai findet bei Hugo Helbing die Versteigerung einer reichhaltigen Kollektion alter Handzeichnungen, Bilder, Möbel, Textilien und Plastik aus dem Besitze des

Herrn Dr. von Buerkel, München, statt, der eine vorzügliche Sammlung deutschen Steinzeuges aus dem Nachlasse des Sammlers K. Haenert, Halle i./Sa., angereiht ist. Wir finden speziell unter den Handzeichnungen hervorragende Stücke aus der italienischen Schule des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, dann Blätter von den Tiepolos, Ricci und Guardi. Die Bilder umfassen alle Schulen und enthalten ebenso museumsfähige bedeutende Werke wie auch sehr hübsche dekorative, insbesondere des 18. Jahrhunderts. Unter den deutschen Bildern tritt hervor ein durch seine farbige Frische und Unberührtheit ganz besonders interessantes Stück der Ulmer Schule um 1450. Unter den Italienern finden wir zwei Trecento-Flügel, vermutlich sizilianischen Ursprungs, eine reizende Tafel von Peselino, ein großes Madonnenbild des San Severino, ein feines Bildchen in alter Umrahmung von Pier Francesco da Rimini, eine pompöse Madonna des Florentiners Granacci, ein feines Bild des Jacopo Bassano, Porträts und Genrestücke von Leandro Bassano, Carbone, Ricci, Panini, Batoni, Guido Reni usw. Unter den spanischen Bildern wird besonders interessieren ein Porträt Philipps II. von Cruz della Pantocha, welches von A. L. Mayer im Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst eben veröffentlicht worden ist. Reich ist auch die Auswahl an flämischen und französischen Bildern des 16.—18. Jahrhunderts. Daran schließt sich eine kleine Serie von Bildern und Handzeichnungen des Malers Heinrich Buerkel, des Großvaters des Sammlers. Die Plastik bringt unter einigen hervorragenden Stücken des 13. und 14. Jahrhunderts eine sehr schöne polychrome Madonna eines Veroneser Meisters, der sich an Stefano da Zevio anlehnt, einen Kruzifix im Stile des Ghiberti, sicher von der Hand des Meisters, der das Kruzifix des Savonarola in San Marco schuf, die sehr bedeutende Figur eines mönchischen Bischofs, Venedig um 1550, eine signierte Venus des Allegrain und reizende Barockarbeiten, unter ihnen ein sehr interessantes Modell des Asam. Frühe Textilien und einige gute Teppiche des 18. Jahrhunderts machen den Beschluß.

Den obigen Beständen ist eine erlesene Sammlung deutschen Steinzeugs aus dem Nachlaß des Herrn K. Haenert, Halle, angeschlossen, der stets besonderen Wert auf Erhaltung und Qualität legte. Einen Hauptbestandteil bildet das rheinische Steinzeug mit Frechener, Raerener, Siegburger und Westerwälder Arbeiten aus der Renaissance und dem Barock, denen sich neben schlesischen, besonders reichhaltig Kreussener und sächsische Erzeugnisse angliedern.

PARIS

In den ersten Tagen des Mai findet im Hotel Drouot die Vente einer der bekanntesten Pariser Sammlungen statt. Diese Versteigerung enthält hervorragende Werke von Manet, darunter seine berühmte „Polichinelle", außerdem Bilder von Derain, Marie Laurencin, Denis, Renoir usw. —

Eine andere interessante Versteigerung bringt gegen hundert moderne Bilder. Darunter 10 Werke von Renoir, außerdem Arbeiten von Pissaro, Redon, Dufresne, L. Simon, Utrillo, Derain, K. H. Roussel, u. a.

Endlich sei noch der Vente der Sammlung von Pierre Decourcelle gedacht. Diese Versteigerung enthält zehn Werke von Toulouse-Lautrec, darunter die berühmte „Tänzerin", außerordentliche Renoirs, weiter das Bild Sisleys „Ruhe nach dem Bade", ferner zehn Bilder von Guillaumin, acht Bilder und alte Zeichnungen von Forain. Auch werden ein sehr schöner Alfred Stevens „Frau im Atelier" und mehrere interessante Bilder von Monticelli unter den Hammer kommen. Endlich Werke von Daumier, Gavarni, Jongkind, Ziem, Berthe Morizot, Marie Cassatt und andere mehr. *G.*

WIEN

Vom 3. bis 5. Mai kommt bei Glückselig eine Fülle wertvoller alter Plastiken unterschiedlicher Herkunft aus der Zeit vom 13. bis 18. Jhdt. zur Versteigerung. Wir begegnen hier etlichen der bedeutsamsten Stücke, die in der „Ausstellung frühgotischer Plastik" bei F. Kieslinger (vgl. Cicerone 16. Jahrg., S. 189) zu sehen waren, so auch dem machtvoll ergreifenden oberitalienischen Cruzifixus um 1300 (der ein ganz kapitales Museumsstück ist). Unter anderem findet man etwa ein Dutzend kleiner italienischer und französischer Steinskulpturen aus dem frühen 14. Jhdt. Von Werken jener Zeit wäre an erster Stelle eine interessante große Pietà aus dem Friaulischen zu nennen. Die qualitativ hervorragendsten Werke gehören zahlenmäßig der deutschen Spätgotik an. Ihren Ausklang markieren der imposante lebensgroße Charakterkopf eines bischöflichen Heiligen süddeutscher Herkunft und der dem Leinberger nahestehende, ungemein minutiös gearbeitete hlg. Sebastian. Eine andere eindringliche Probe deutscher Kunst, aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, gibt die überlebensgroße Gruppe des Christus mit der Magdalena. Meisterwerke italienischer Frührenaissance

sind die majestätische Madonna mit Kind aus der Werkstatt des Jacopo della Quercia und die leidenschaftliche kleinfigurige Beweinungsgruppe, die dem Mazzoni zugesprochen werden muß. Auch das Barock ist in seinen italienischen, deutschen und österreichischen Spielarten mit zahlreichen hochwertigen Beispielen (darunter ein wundersam edler Gekreuzigter aus dem Schwanthaler-Kreis) vertreten. —

Man darf füglich behaupten, daß es sich hier um eine Gelegenheit allerersten Ranges handelt. *P.-N.*

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Das Ergebnis der Versteigerung Knoblauch bei Martin Breslauer am 13. März überstieg die Summe der Schätzungspreise um 100 %. Die Besitzer wirklich wertvoller moderner Drucke werden erfreut sein, daß selbst in wirtschaftlich schlechten Zeiten die Qualität doch ihren Preis gehalten hat. Zugegeben, daß es sich um prachtvoll gepflegte Exemplare handelte, so mutet doch ein Preis von Mk. 4000.— für Faust I/II der Doves Press auf Pergament oder von Mk. 570.— für einen Kugler-Menzel auf Velin in fleckenloser Erhaltung heutzutage recht hoch an, zumal die Schätzungspreise „zeitgemäß", d. h. sehr niedrig bemessen waren. Die Beteiligung, vor allem der Privatkäufer, war groß. *Ho.*

HAMBURG

Versteigerung der Bücherstube Hans Götz am 26. und 27. März: Trotz guter Beteiligung war die Bietlust gering. Die Preise bewegten sich ungefähr in Höhe von ⅔ der an und für sich schon niedrigen Schätzungspreise. Selten wurden diese erreicht oder überboten. Mag sein, daß die Übersättigung des Marktes viel zu diesem Ergebnis beitrug. Für Walter Klemms 45 kolorierte Vorzugsdrucke auf China zum „Reineke Fuchs" in Ganzleder-Mappe von Dorfner waren M. 185.— immer noch nicht viel, ebenso die M. 165.—, die ein Sammler für die Meißnersche Klinger-Ausgabe anlegte, handelte es sich doch um eins der 50 Exemplare auf Japan, die Klinger selbst signiert hatte. Selbst Corinth, Liebermann und Meid waren sehr billig zu haben. Von Slevogt brachte die Passion M. 255.— und die Inseln Wak-Wak, eins von 55 Exemplaren auf Japan, M. 740.—, während die erste Ausgabe der Yvette Guilbert von Toulouse Lautrec mit M. 175.— noch immer preiswert war.

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

LONDON

Sir Joseph Duveen, der bekannte Kunsthändler und Mitinhaber von Du veen Brothers wurde vom Premierminister zum Verwalter der Wallace-Collection ernannt.

NEW YORK

Das Metropolitan Museum hat für das ihm angegliederte Kupferstichkabinett eine größere Anzahl graphischer Blätter aus dem Verlag Bruno Cassirer in Berlin erworben. Es handelt sich vor allem um graphische Arbeiten von Liebermann, Slevogt, Großmann, Meid, Kubin und Grosz, und zwar sowohl um Einzelblätter, wie um Mappen- und Buchausgaben illustrierter Werke. Als Symptom eines erwachenden Interesses für gute moderne deutsche Kunst in Amerika sind die Ankäufe bedeutungsvoll.

FACHLITERATUR ÜBER BILDTEPPICHE

Nachdem kürzlich im Kurt Wolff Verlag die zweibändige, durch ihre vielen farbigen Reproduktionen ausgezeichnete Veröffentlichung des Herzogs Luitpold in Bayern über die fränkischen Bildteppiche fertig geworden ist, erscheint in diesen Tagen Betty Kurths grundlegendes Werk über die deutschen Bildteppiche des Mittelalters im Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien. Das Werk umfaßt einen Textband von mehr als 300 Seiten mit etwa 90 Abbildungen und zwei Tafelbände mit 344 Lichtdrucktafeln, von denen 8 farbig sind. Der Preis soll bis 31. März 500 Mark für das in Leinen gebundene Exemplar betragen, wird alsdann aber auf 640 Mark erhöht. — Übrigens sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß auch das monumentale Werk von Heinrich Göbel über die Bildteppiche demnächst fortgesetzt wird, für dessen zweiten Band, der die Bildteppiche in den romanischen Ländern behandelt, der Verlag von Klinkhardt & Biermann besondere Subskriptionslisten auflegt, um danach die Höhe der Auflage bestimmen zu können. Dieser zweite Teil wird wieder zwei starke Bände umfassen, einen Textband und einen Tafelband mit rund 700 Tafeln, von denen viele farbig sind. Der dritte Teil wird dann nach Jahresfrist die Bildteppiche der germanischen Länder zur Darstellung bringen, womit dieses grundlegende Werk wenigstens vorläufig einen Abschluß erreichen dürfte, wenn nicht noch die außereuropäischen Bildteppiche in einem vierten Band zur Darstellung kommen. *n.*

Schwedische Malerei der Gegenwart

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von CARL GEORG HEISE

EINE große schwedische Kunstausstellung wandert in Norddeutschland. In Hamburg und Lübeck ist sie bereits gezeigt worden, gegenwärtig beherbergt sie in Berlin das Kronprinzenpalais. Fast ist sie zu umfangreich, Mittelgut beschwert das Vortreffliche, verwirrend stark klafft der Riß zwischen älterer und jüngerer Generation. Diese fast lückenlose Fülle indessen verpflichtet besonders dazu, die Frage nach der Bedeutung schwedischer Kunst innerhalb der gesamteuropäischen Entwicklung zu stellen. Für Deutschland insbesondere hat die Ausstellung etwa die gleiche Wichtigkeit wie die schweizerische in Karlsruhe: Klärung der künstlerischen Zusammenhänge mit einem stammverwandten Nachbarlande. Diese Fragen sind von so allgemeinem Interesse, daß daneben die kritische Abschätzung rein ästhetischer Werte nicht die übliche Rolle spielen kann.

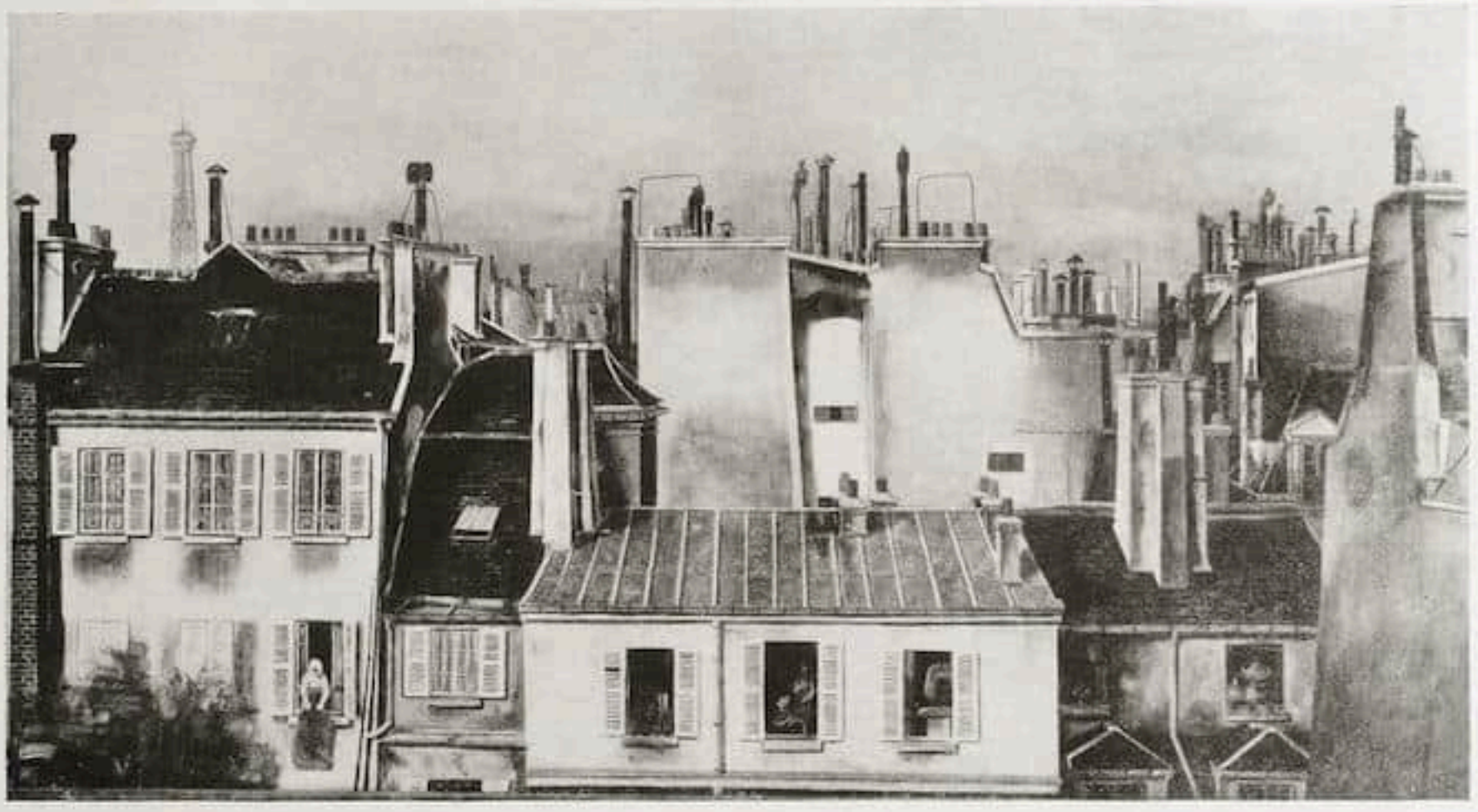
Was ist schwedisch? Und was ist von schwedischer Eigenart allgemein germanisches Kulturgut, unserer besonderen deutschen Kunstbegabung verwandt? Schon bei der älteren Generation ist die Antwort schwierig. Doch hat man sich gewöhnt — und die Ausstellung zeigt, daß diese Einstellung berechtigt ist —, bei den Bildern der französisch geschulten schwedischen Impressionisten, namentlich die Landschaftskunst, die stimmungsbetonten, großflächigen Heimatbilder Nordströms etwa und des Prinzen Eugen, die Tierdarstellungen des Liljefors, dann aber auch die Neigung zum Illustrativen und Beschaulichen, wie sie vor allem in den Werken Carl Larssons eine gewisse europäische Popularität gewann, als national bedingt zu empfinden. Auffallend nur, daß gerade bei den Besten diese heimatlichen Klänge am wenigsten erkennbar ausgeprägt sind. Der vielgewandte Josephson erscheint, jedenfalls in gesunden Tagen, mehr als alle Anderen wechselnden ausländischen Einflüssen verpflichtet. Zorn schwelgt in bäuerlich-schwedischen Motiven, aber seine immer virtuosere, ausgesprochen elegante Malerei will schlecht passen zu unserer Vorstellung von nordisch schwerblütiger Geistigkeit. Nehmen wir von der Betrachtung der Werke der älteren Generation die offene Frage mit, ob denn wirklich eine leichte Anpassungsfähigkeit und Sinn für elegante Form zum schwedischen Kunstcharakter gehöre, so genügt schon ein flüchtiger Blick auf die Werke der Jungen, um beängstigend den Eindruck liebenswürdiger Mondänität und geschmäcklerischer Eleganz zu bestätigen. Paris spricht um ein Vielfaches verstärkt aus der erstaunlich homogenen Menge der sauberen, koloristisch reizvollen Bildchen. Ein gutes Niveau und wenig Individualität, viel Frankreich und wenig Schweden. So scheint es.

Um nicht durch die zufällige Auswahl der Bilder zu Trugschlüssen verleitet zu werden, wird man gut tun, vergleichend den Blick anderen Kunstgebieten zuzuwenden. Schwedisches Kunstgewerbe und schwedische Architektur haben in den letzten Jahren mit großem Erfolg in hellem europäischen Lichte gestanden. Wer die Vorschau auf der Gotenburger Jubiläumsausstellung 1923 oder im letzten Sommer in Paris die glänzend organisierte Vorführung des schwedischen Kunstgewerbes gesehen hat, wird mit Respekt der hohen Leistung gedenken und überzeugt sein davon, daß man hier gewiß von einer spezifisch schwedischen Note im auszeichnenden Sinne sprechen kann. Auch hier allerdings sind die Komponenten nationaler Eigenart zunächst befremdlicher Natur. Starke Anpassung an deutsche Werkbundarbeit ist auffallend.

Von Eleganz im spielerischen Sinne kann keine Rede sein, im Gegenteil von einer diskreten Vornehmheit, einer spröden, zurückhaltenden Sachlichkeit, karg im Ornament, klar in der Gliederung, einfach im Farbenklang, ein wenig dünnblütig in der Wirkung und alles eher als betont originell. Auch hier also starke Rezeptivität und bewußt erstrebte Weltläufigkeit. Die gleichen Antriebe, die im modernen schwedischen Kunsthandwerk (Weberei, Schmiedeeisen, Glas, einfache Wohnmöbel) so wohltuend positiv sich auswirken, versagen bei der Lösung großer architektonischer Aufgaben. Das vielgerühmte Stadthaus von Stockholm, „ein groß gedachtes, historisches Bilderbuch", wie ein schwedischer Kritiker selbst es genannt hat, ist ein Dokument künstlerischer Unselbständigkeit. Die stilistischen Reminiszenzen vom Orient über Venedig bis zur Backsteingotik sind nur durch ein allzu loses und vergängliches Bindemittel zu künstlerischer Einheit zusammengezwungen: durch einen raffinierten Geschmack letzter modischer Prägung. Die Sehnsucht nach Weltgeltung und gefälliger Form verrät sich mit fataler Absichtlichkeit.

Zu diesem Bilde nun, im Guten wie im Bösen, fügt sich überraschend glatt der Gesamteindruck der jungen schwedischen Malerei: ihre hohe Geschmackskultur, ihre gemeinverständliche zeichnerische Sprache, ihre feintönige Farbigkeit, ihr nüchterner Geist, ihre verschämte Neigung zu den jeweils modebeliebten Kunststilen der Vergangenheit. Diese neue Sachlichkeit — man kann sie einen klassischen Realismus nennen, wenn man sie herausstreichen, und einen kleinbürgerlichen Allerweltsstil, wenn man sie lächerlich machen will — beherrscht den Tagesgeschmack in Schweden viel allgemeiner als bei uns. Gegen die schwedischen Modemaler wirken unsere deutschen Nüchternheitsapostel noch explosiv, geladen mit individueller Gestaltungskraft. Was sich bei uns durchzusetzen beginnt, ist Reaktion auf den heroischen Persönlichkeitsstil des Expressionismus. Diese große Periode durchaus nordischen Charakters hat es in Schweden nicht gegeben. So fehlt dort der neuen Richtung die organische Notwendigkeit, die Stoßkraft des Fanatismus. Dafür tritt sie klarer erkennbar, kaum irgendwie subjektiv gebrochen, gleichsam in Reinkultur auf den Plan. Was an ihr programmatisch ist, kann hier besser als überall sonst abgelesen werden, und da dieses neue Programm Weltgültigkeit beansprucht und auch bei uns mächtige Vorstöße macht gegen die sinkenden Kräfte deutscher Ausdruckskunst, so ist es gut, an diesen schwedischen Bildern Wesen und Gefahr der neuen Stilwelle abschätzen zu lernen.

Der begabteste Maler dieser rückwärts gewandten Sachlichen — Naivisterna nennt man sie drastisch charakterisierend in Schweden — scheint Otte Sköld zu sein. Abgesehen von aller richtungsmäßigen Korrektheit verfügt er zweifellos über ein starkes zeichnerisches Talent, eine lebendige Ausdruckskraft der Linie und eine behagliche Erzählerfreudigkeit, die der ausgesprochenen Tendenz zur Kleinmalerei entgegenkommt, aber nicht nur durch sie bedingt ist. Durch die Schärfe der Einzelform und die absichtsvolle Gleichsetzung aller Details — die Herausarbeitung einzelner stärkerer Akzente ist als unsachlich verpönt — besteht dauernd die Gefahr, daß das Auge auf der Bildfläche unsicher herumirrt. Viele helfen sich durch kleinstes Format. Sköld aber, obgleich auch er das niedliche Biedermeierbildchen sehr liebt, kann auch größere Flächen klug beherrschen: durch das legitime Mittel einer virtuos gehandhabten Nuancierung der Farbe, so daß selbst bunte Bilder einen einheitlichen Gesamtklang erhalten, und durch das illegitime Mittel des Erborgens altmeisterlicher Scheinwerte. Und das ist der Fluch dieser bewußten Primitivität, daß sie nicht durch Wesensverwandtschaft einer bestimmten Kunstrichtung der Vergangenheit innerlich nahekommt, daß sie vielmehr äußerlich



Otte Sköld

Pariser Dächer
Im Besitz des Künstlers

Otte Sköld

Die Bar
Im Besitz des Künstlers

Hilding Linnquist

An der Stadtmauer
Stockholm, Nationalmuseum

Eric Hallström

Strägnäs
Im Besitz des Künstlers

jede Maske alter Stile gewandt und nicht ohne Geschmack zu tragen versteht. Ein solcher Künstler ist das Gegenstück zum Kunstfreund unserer Tage, dem Rembrandt und Ägypten, persische Miniatur und französischer Impressionismus gleich starke ästhetische Reize vermitteln, auch er nascht aus schöpferischem Unvermögen aus allen Speisetöpfen der Jahrhunderte und bereitet uns ein gaumenreizendes, aber unverdauliches Gericht. Sköld malt neben einem Bauerngehöft am Flußufer à la Goyen eine bunte Barszene à la Breughel. Charakteristisch aber ist es, daß ihm die Angleichung — hier ließe sich fast von Imitation reden — an die Zeit von vor hundert Jahren am täuschendsten gelingt: Friedrich, Dahl, Eckersberg haben bei den besten Bildern Pate gestanden. Bei allem bleibt die glatte und etwas sterile, aber höchst sorgfältige und geschmackvolle Technik bewundernswert. Vielleicht nicht ganz das gleiche handwerkliche Niveau hält Hilding Linnqvist, doch ist seine Primitivität weniger Geste als Gemütsart. In der Stockholmer Nationalgalerie hängt eine Ansicht von Siena, die sich nicht ohne Nutzen mit den „Pariser Dächern" Otto Skölds vergleichen läßt. Beide sind von beschaulicher Art, doch ist Linnqvists Biedermeier eine leise romantische Schwärmerei beigemischt, die Skölds kühle Meisterschaft raffiniert erscheinen läßt. Linnqvist liebt Ziergärten und Blumenvasen, in denen er die Natur übersichtlich gepreßt wie im Herbarium vorführt, immer aber haben seine Werke einen persönlich bestimmten farbigen Wohlklang. Eric Hallströms Stil ist etwas summarischer, doch haben dafür seine Bilder, wie die schöne verschneite Stockholmer Hafenlandschaft, die die Hamburger Kunsthalle erworben hat, einen stärker aus der Natur selbst gewonnenen Stimmungsklang. Sein Strägnäsbild atmet die ganze verschlafene Öde dieses rotbraun und grünen Landstädtchens. Arvid Fougsted hat eine helle Palette, ohne die leichte Heiterkeit des Matisseschülers Einar Jolin zu erreichen, ihn hindert die programmatische zeichnerische Reserve. Arthur Percy, Fritiof Schüldt, Gunnar Svensson, der feine Landschafter Patrik Reutersvärd und der besonders zeichnerisch sehr begabte Gideon Börje sind auf Grund der gleichen künstlerischen Weltanschauung untereinander nahe verwandt, ihre Bilder im gleichen Raum wirken wie die Kollektivausstellung eines einzigen Meisters. Börje ist, wie fast alle Maler der „sachlichen" Richtung, ein guter Porträtist, mit einem leisen sentimental-nazarenischen Einschlag. Kräftiger ist Axel Nilsson, der offenbar auf Grund einer ausgeglicheneren, männlicheren Natur sympathisch die Mitte hält zwischen bewußter zeichnerischer Strenge und individueller Beseelung, auch seine Farbe ist wärmer und stärker persönlich. Sein Bildnis einer Italienerin überragt den Durchschnitt um viele Grade.

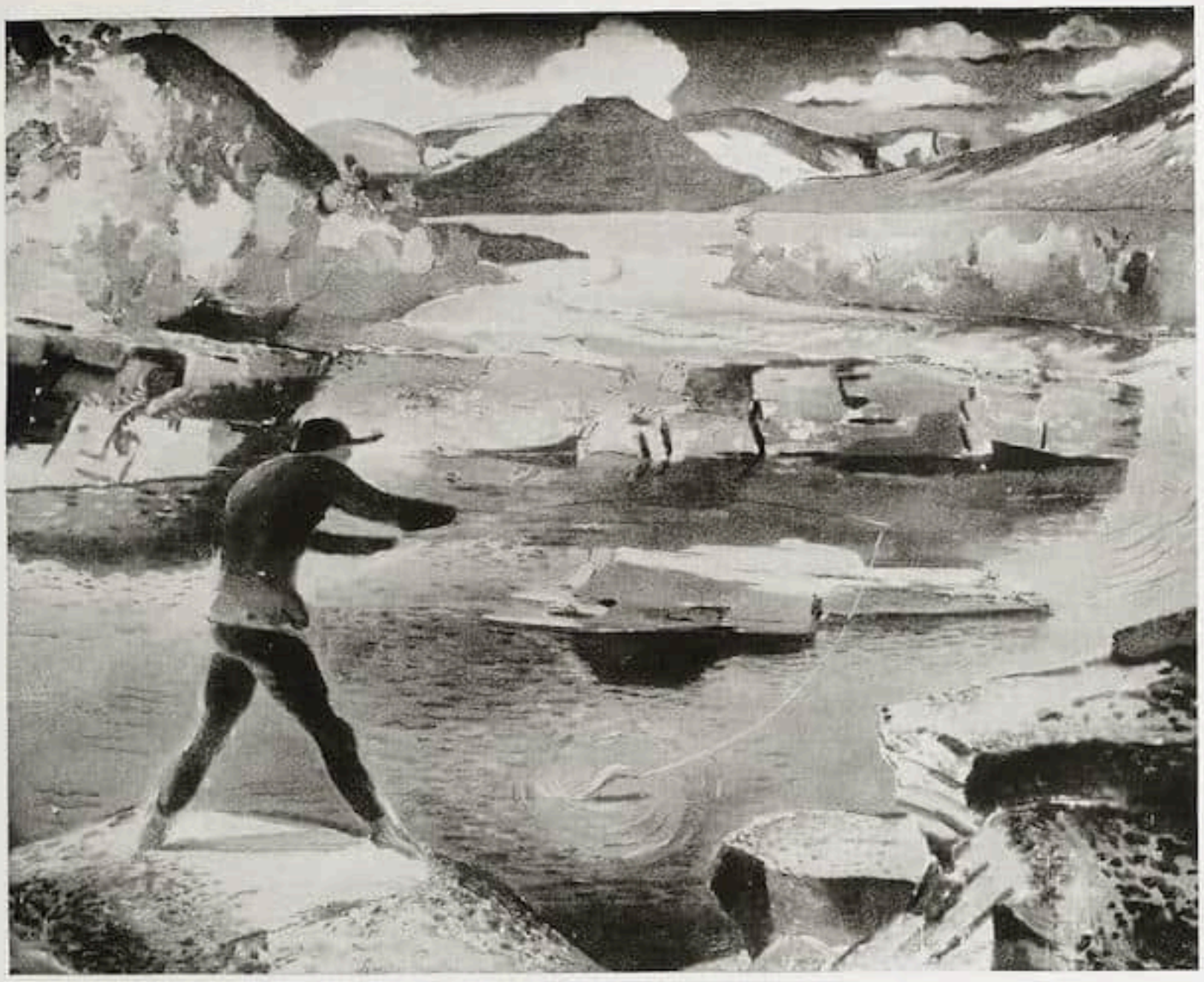
Neben diesem Kollektivstil stehen einige wenige Maler mit ausgeprägterer persönlicher Handschrift. Isaak Grünewald hat vielleicht in Schweden den größten Namen. Zweifellos ist er eine starke natürliche Malerbegabung. Doch steht er so sehr im Banne des Matisse, daß diese allzu offenkundige Abhängigkeit die Bewunderung für seinen Farbengeschmack — er ist gewiß der stärkste Kolorist der jungen Schweden — und für sein etwas äußerliches und geräuschvolles Temperament einzuschränken geeignet ist. Er ist der Pechstein Schwedens in französischer Verkleidung. Einar Jolin ist fast noch vorbehaltloser Matisseschüler, doch haben seine etwas feminine Mondänität und seine bilderbogenhafte, helle Farbe einen Zug von natürlicher Fröhlichkeit, der für die etwas dürftige Manier entschädigt.

Neben diesen Französlingen reinster Ausprägung lassen sich in den Bildern des Leander Engström und des Nils von Dardel, wiewohl auch sie in Paris geschult sind, vielleicht am ersten national-schwedische Züge aufdecken. Auch

Engströms Formengebung ist von glatter Eleganz, doch zeigt sich bei ihm der Sinn für dekorative Flächenwirkung, die Neigung zum Wandbild, glücklich ausgebildet, gepaart mit einer kühnen Buntheit, die Töne nicht ängstlich abgestimmt, aber durch einen gesunden Sinn für volle Farbenklänge gemeistert. Bewußter benutzt diese Wirkungen volkstümlicher Farbigkeit der allzu geschickte Nils von Dardel. So sehr man sich sträuben mag, diesen modischen Zauberkünstler mit der lüsternen und bizarren Phantasie, der gewagten Süßigkeit des Kolorits und der frivolen Geste als typisch schwedisch zu bezeichnen, seine Anlehnung an nationale Bauernkunst ist nicht nur äußerlich, sie entspringt seiner ausgesprochen dekorativen und erfindungsreichen Begabung, seine pointierte Leichtfertigkeit entspricht jenem echt schwedischen Ehrgeiz, dem wir nun so oft schon begegnet sind, hinter den überalterten Kulturen des südlicheren Europa an raffinierter Weltläufigkeit um keinen Preis zurückzustehen, ja womöglich sie zu übertrumpfen.

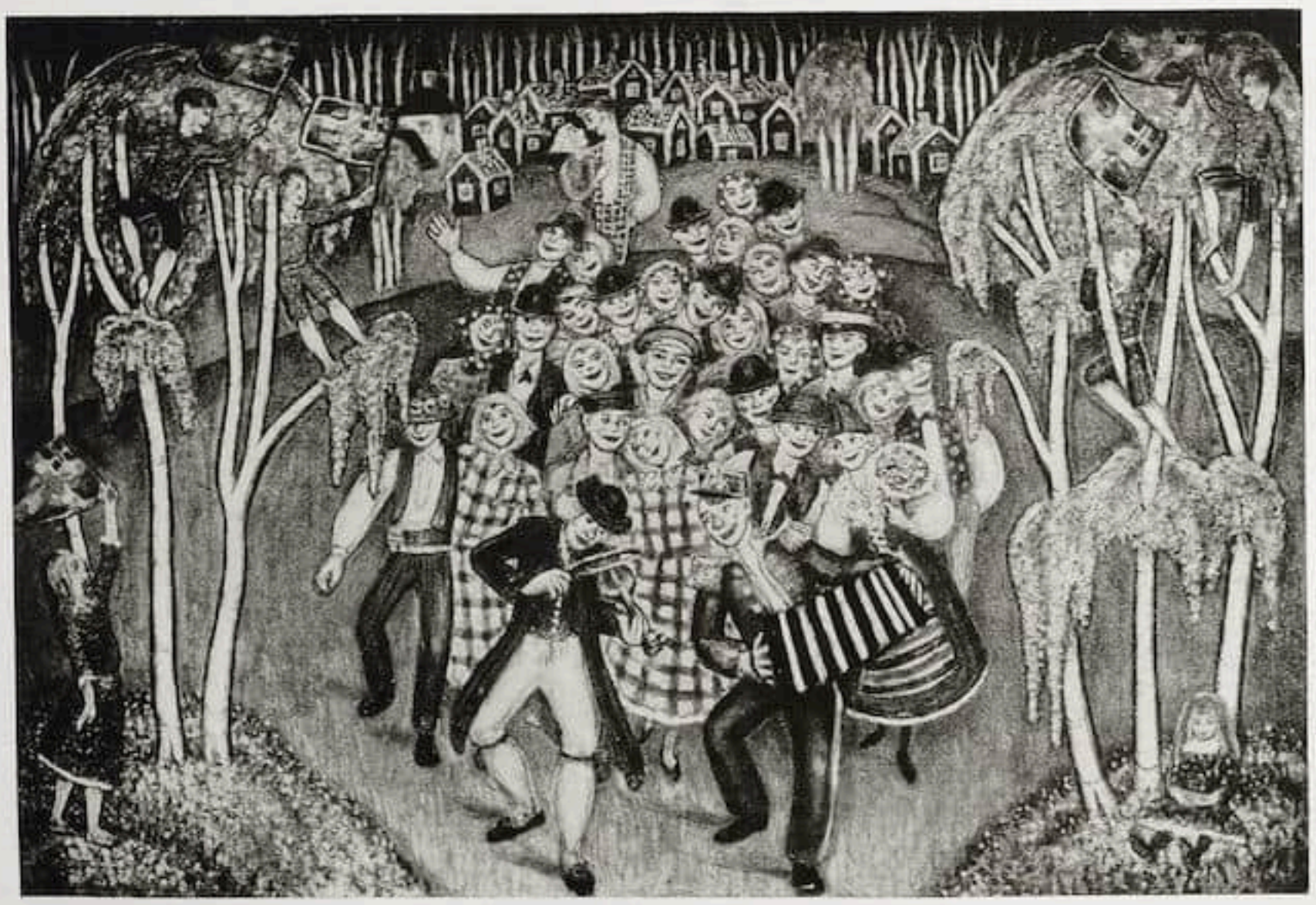
Immer wieder aber regt sich bei dieser Abstempelung national-schwedischer Malerei als provinzieller Modekunst die Befürchtung, damit am Wesentlichen vorbeizutreffen. Ist nicht Strindberg der denkbar subjektivste, flammendste Ausdruckskünstler Europas, ein typischer Exponent des Nordens gewesen, und ist nicht der Norweger Edvard Munch der Ahnherr des deutschen Expressionismus? Muß nicht ein schwacher Widerschein dieses schöpferischen Feuers die besten Begabungen der Jugend erleuchten? Der Widerspruch ist lösbar, wenn auch nicht unbedingt zugunsten der neueren Künstler. Mehr als anderswo ist im Norden die Richtung der Begabung eine Frage der schöpferischen Potenz. Schweres Blut, tiefe Beseelung und wortkarger Ausdruck, die ganze nur mühsam bewegliche Geistigkeit des Nordländers ist nur vom Genius erster Ordnung zum Schaffensbrand entzündbar. Bei einer Selbstdarstellung des Nordens bedarf es zur Sprengung der natürlichen Hemmungen explosiver schöpferischer Kräfte von so gewaltigem Ausmaß, daß fast immer zugleich mit der Geburt des Kunstwerks der Geist des Schaffenden in Gefahr gerät. Strindberg und Munch waren zu ihren stärksten schöpferischen Zeiten immer von der Gefahr des Irrsinns umwittert. Die schwächeren Begabungen aber — und es können solche darunter sein, deren Potenz in südlicheren Ländern vollkommen zur nationalen Selbstdarstellung ausreichen würde — suchen ihr Feld im Gegensätzlichen zur eigenen Natur. Um frei aus den eigenen Tiefen zu schöpfen, dazu reicht die Kraft nicht aus, sie beflügelt indessen den Wunsch, es denen gleichzutun, die unter günstigeren Bedingungen schaffen. So wächst der Hang zum Fremden, mit dem wir Deutschen schon genug zu kämpfen haben, weiter im Norden zum Verhängnis, dem nur das Genie sich zu entwinden vermag. Die anderen aber bilden von Generation zu Generation stärker ihre Rezeptionsfähigkeit aus, so sehr, daß eben in dieser Leichtigkeit der Aufnahme landfremder Kunstmoden eine spezifisch nationale Eigentümlichkeit zu sehen ist. Versucht es eine Durchschnittsbegabung mit der Nachahmung der Großen — Gösta Sandels, der Westschwede, mit Munch, Vera Nilsson mit den deutschen Expressionisten —, so wird das Resultat unendlich geringer in der Qualität, als wenn die Erlernung eines eleganten Weltstils fleißig angestrebt wird. Gewiß wird ein schwedischer Maler in der Schule des Henri Matisse oder des André Lhôte nicht verwandte schöpferische Kräfte in sich befreien lernen, aber in der äußerlichen Aneignung des Stils wird er jene betonte Leichtigkeit erreichen, die den Laien verblüfft, dem Kenner aber den Aufwand der Bemühung nur um so deutlicher macht.

Diese Interpretation der schwedischen Versalität und Mondänität wird ohne Beispiele kaum zu überzeugen vermögen. So sei zum Schluß ein schlagender



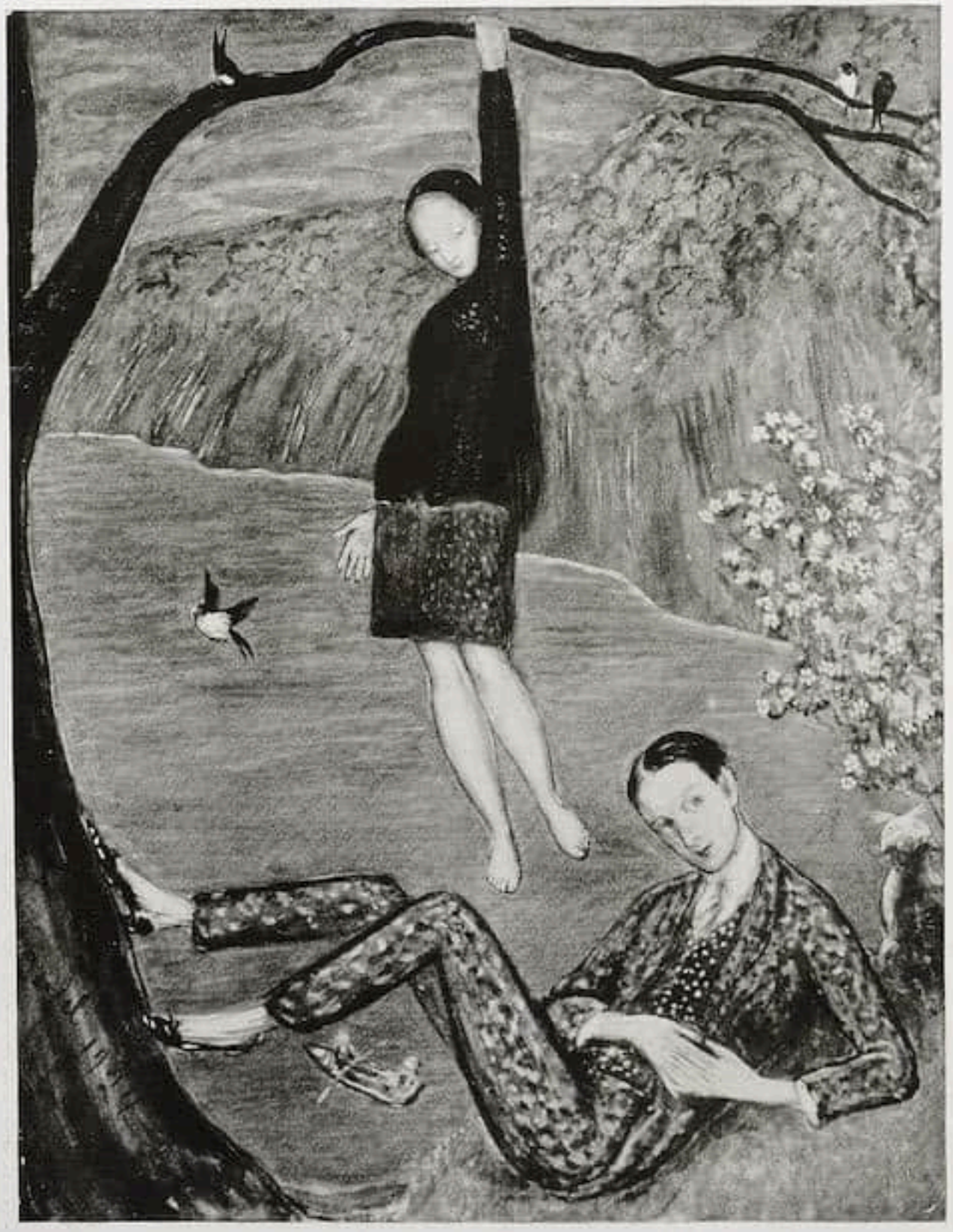
Leander Engström

Forellenfischer
Bes.: Frau Konsul Zätterström



Nils von Dardel

Johannisnacht
Im Besitz des Künstlers



Nils von Dardel

Idyll

Im Besitz des Künstlers

Axel Nilsson

Italienerin

Bes.: Dir. Fritz H. Erikson

Damenbildnis

Nationalmuseum, Stockholm

Frau Rubenson

Bes.: Frau Rubenson

Ernst Josephson

Mutterschaft

Weinernte

Mela Muter

Beleg angefügt, der selbst in der Abbildung noch zu sprechen vermag. Ernst Josephson ist bei aller großen Begabung zur Zeit seines öffentlich anerkannten Wirkens einer jener unruhigen Sucher nach einer weltgültigen Kunstsprache gewesen, die er in Frankreich, Spanien und Deutschland glaubte finden zu können, die ihn Werke hohen Ranges, aber eigentümlich wechselnden und durchaus unschwedischen Kunstcharakters schaffen ließ, die seinen Namen der schwedischen, niemals aber der europäischen Kunstgeschichte eingeschrieben hätten; denn auswärts gilt nur, wer aus Eigenem gibt. Dies Eigene aber brach erst hervor, als die Hemmungen nordländischer Mentalität in schwerer geistiger Erkrankung fielen. Die mühsam angeeignete Weltsprache war verlernt und aus den einst verschütteten Quellen brach eine visionäre, echt nordische Gestaltungskraft hervor, die neben wirren, von Krankheit entstellten Werken andere von befreiter Hellsichtigkeit und inniger Beseelung entstehen ließ, die ihren Platz unmittelbar neben Munch haben, ohne daß ein äußerer Kontakt zwischen beiden Künstlern bestand. Das Bildnis der Frau Rubenson aus gesunden Tagen läßt an Renoir und Leibl denken, unter der Hülle geschickter modischer Mache — eine herrliche Farbigkeit! — fühlt man die Unsicherheit des Suchenden, der über der gelungenen Einzelheit nicht völlig zum überzeugenden Gesamtbild vordringt. Nur die Augen leuchten mit visionärer Kraft. Daneben stelle man das Damenbildnis des Stockholmer National-Museums aus der Zeit der Krankheit. Alles ist eigen und aus einheitlichem Geist. Mensch und Natur verschmilzt in eines. Auf schimmerndem weißem Grunde funkeln geisterhaft wenige bunte Farben, das Gesicht hat nicht nur ahnende Augen wie bei Frau Rubenson, sondern der Kopf und fast die ganze Gestalt sind durchleuchtet von magischem Licht, das von den Tiefen der Seele kündet. Dies Bild ist der Schlüssel zu den schlummernden künstlerischen Kräften schwedischen Volkstums.

Richard Seewald

Mela Muter

Von ROBERT REY / Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln

DIE Tatsache, daß diese Bilder von einer Frau gemalt und voller Anmut sind, wirkt verblüffend.

Das Publikum ist von Natur bequem und eitel. Jedem zeitgenössischen bekannten Künstler klebt es ein Etikett auf. Ein Name erweckt ihm eine ganz bestimmte Vorstellung, und diese geringe Kenntnis genügt, um damit in der Unterhaltung zu glänzen.

Man vergißt ein Bild von Mela Muter nicht wieder, wenn man es einmal gesehen hat. Wie die großen Spanier wählt Mela Muter gern menschliche Gestalten, denen das Schicksal ein furchtbares Siegel aufgedrückt hat. Der Anblick des Entsetzlichen hat sie fasziniert. Das fällt dem Publikum ins Auge und daran hält es fest.

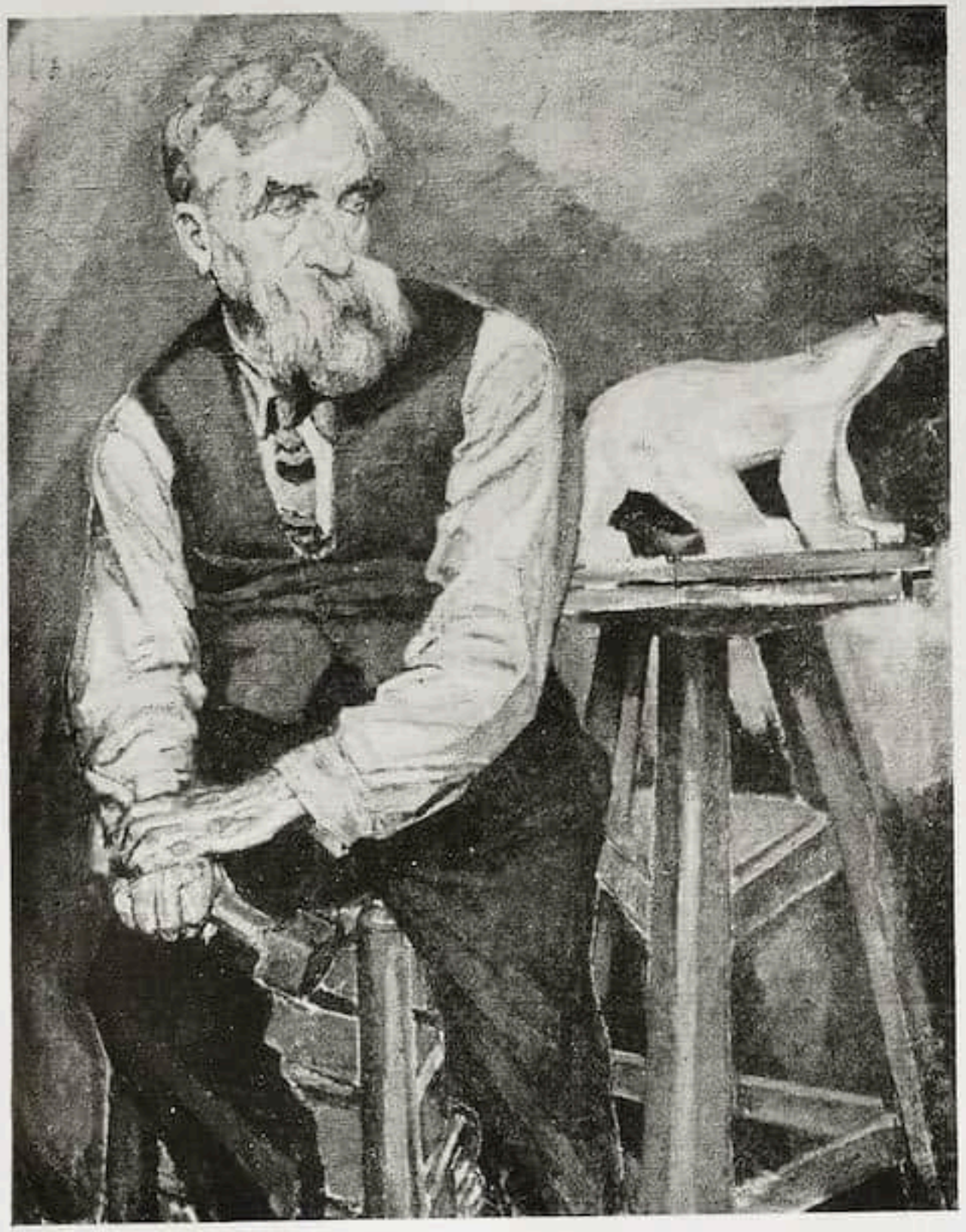
Aber es hätte auch sehen müssen, daß diese Vorliebe Mela Muters für leidende Körper, für Augen, in denen sich schon der Tod spiegelt, nicht nur dem Wunsche nach dem Malerischen entspringt; ein wildes und empörtes Mitleid erfüllt sie. Sie malt die Blinden und Schwindsüchtigen nicht mit der heiteren Ergebenheit der christlichen Meister des Prado, sondern mit verzweifeltem Scharfblick zeigt sie das verfallende Leben in grellem Licht.

Dies ist übrigens nur e i n e Form dieses sehr eigenartigen Talentes. Der plötzliche Anblick von Menschen und Dingen erregt Mela Muter. Sie verfügt über die seltene und einzigartige Gabe, ihre Beobachtungen bis ins Einzelne zu vertiefen, ohne daß dadurch ihr erster und unmittelbarer Eindruck an Lebenskraft einbüßt. Unvergeßlich sind alle ihre Bilder, weil sie das frische urwüchsige Leben auf die Leinwand bannt. In der schmerzlichen Klarheit, mit der sie die Welt betrachtet, ist Mela Muter, die Slavin, Degas, dem Lateiner, verwandt. Unter ihrer Hand gewinnt ein Porträt ganz eigenartige Kraft, es ist genau und doch nur andeutend; wie ein Spiritist läßt sie die Züge einer Physiognomie aufleuchten.

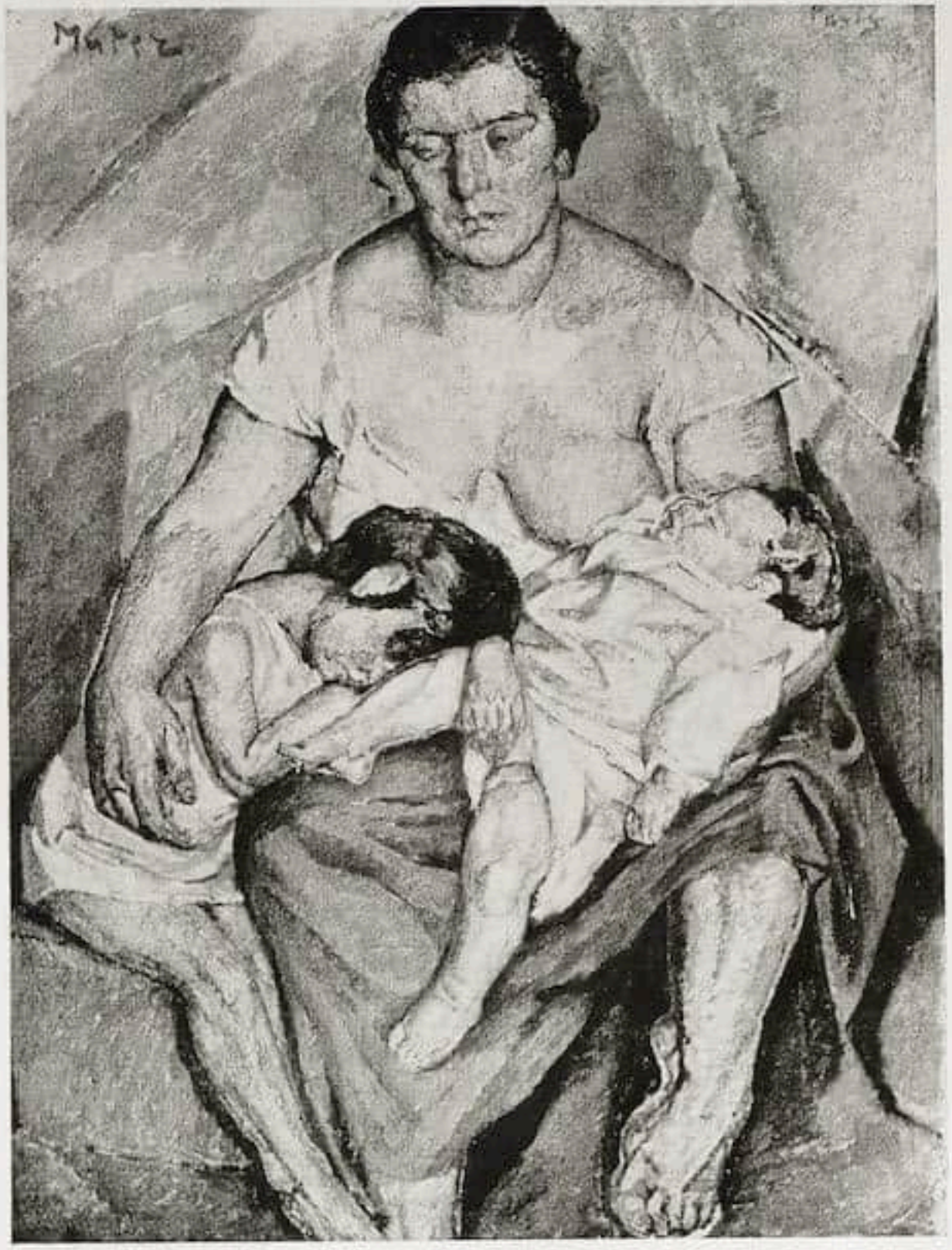
Auch ihre Technik hat dieselben Eigentümlichkeiten. Aus Furcht, gewöhnlich zu werden, vermeidet sie jede Übertreibung, jeden zu starken Akzent. Sie beschränkt sich auf diskrete Abstufungen von Tönen und Valeurs, die durchaus genügen, um das Leben selbst in seinen höchsten Äußerungen darzustellen. Ihre Zeichnung ist sicher und leicht, ihr Ton trocken, ihr Pinselstrich sparsam, aber treffend.

Das ganze Werk wird von einer tiefen, nervösen und geschulten Intelligenz getragen. Sie tritt mit ihrer Kunst an die Stelle des „Verführerischen“ und des billigen Reizes, der oft das einzige und peinliche Verdienst von Malern ist, die mit Recht den besten Platz im „Salon“ der Friseure über dem Spiegel beanspruchen.

Deutsch von G. G.



Porträt des Bildhauers Pompon



Mutterschaft

Mela Muter

An: urlaub
fecit 1752

Ein Christus am Kreuz von G. A. oder von J. A. Urlaub

Mit einer Tafel

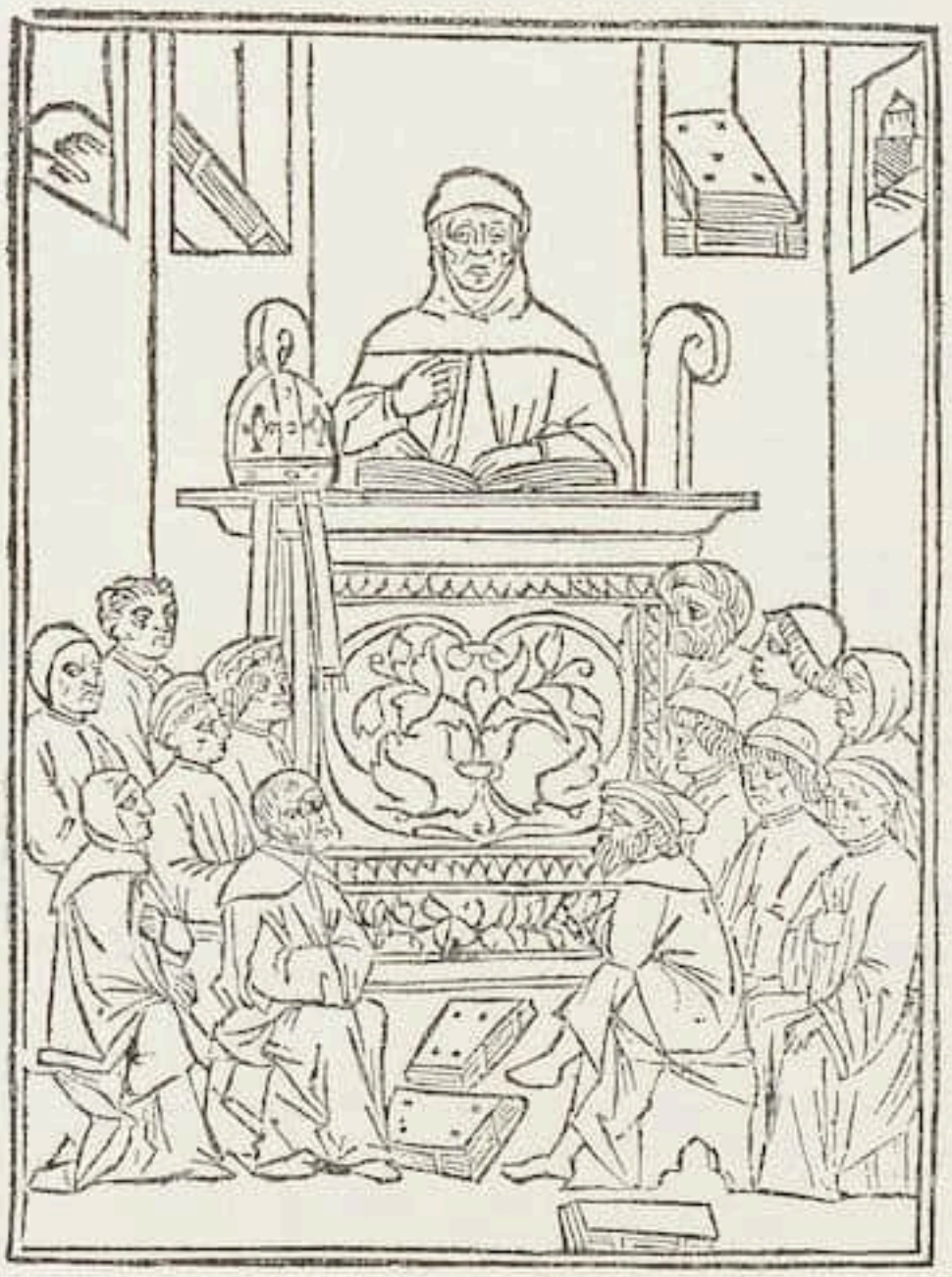
Von HANS HILDEBRANDT

DAS jüngst in der wertreichen Cannstatter Sammlung Julius Meyer-Ilschen aufgetauchte Tafelbild des Gekreuzigten stellt sich als eine so bedeutende Spätbarock-Schöpfung dar, daß es eingehendere Untersuchung lohnt. Die fast 20 cm breite Signatur „An: urlaub fecit 1752" auf der Rückseite der Leinwand (auf dem Bilde selbst hätte sie, um deutlich lesbar zu sein, die Komposition zerreißen müssen) läßt, da Anton Urlaub erst 1820 starb, die Zuweisung nur an zwei Glieder der weitverzweigten Malerfamilie zu: an Georg Anton und an Johann Andreas Urlaub. Jener, zu Thüngersheim in Franken geboren, ward 1744 Hofmaler des Fürstbischofs zu Würzburg, wo er 1759 starb. Man kannte bisher von dem namhaften Kirchenmaler nur die seit 1754 neben Ermeltrauth, dem das Langhaus zufiel, im Chor der von Neumann restaurierten Augustinerkirche auf zehn Felder verteilten Deckenfresken und zwei Altartafeln, Beschneidung und Auferstehung Christi, im nämlichen Gotteshaus. Über den gleichfalls in Würzburg tätigen Kirchenmaler Johann Andreas Urlaub sind wir noch schlechter unterrichtet: Zwei Heiligenbilder von 1776, Joseph und Anna, in der Franziskanerkirche und das Todesjahr 1781 sind alles, was wir wissen. Die neugefundene Signatur paßt für beide Künstler. Doch lassen die Tiefe der Beseelung und die vollkommene Beherrschung der malerischen Mittel eher an ein reifes Alterswerk als an eine Jugendarbeit denken. Falls nicht die genaue Nachprüfung der Würzburger Arbeiten beider Maler oder anderer Arbeiten, die man inzwischen etwa entdeckt haben sollte, nähere Stilverwandtschaft mit den Werken des Georg Andreas ergeben wird, erscheint demnach die Autorschaft des Älteren glaubwürdiger. Auch bringt die Beschränkung der Signatur auf die Anfangsbuchstaben des zweiten Vornamens eine gewisse Bestätigung: Im nämlichen Jahre wie Georg Anton Urlaub wurde auch der aus Thüngersheim stammende Georg Christian Urlaub unter die fürstbischöflichen Hofmaler eingereiht und erhielt in der Folge Aufträge für die Residenz und für Kirchen. Wollte Georg Anton sich gegenüber dem Rivalen als Maler des Gekreuzigten bekunden, so tat er klug daran, nur das unterscheidende Namensmerkmal zu betonen.

Wenige Schöpfungen des Barock zeigen soviel reine Verinnerlichung, soviel strenge Tektonik des Aufbaus wie dieser Gekreuzigte, der eher an Grünewald als an zeitgenössische Maler gemahnt. Der tiefreligiöse Künstler konnte auf alle Ekstase und Übersteigerung des Ausdrucks, auf alle virtuosenhafte Effekte verzichten. Schon das Verhältnis der Höhe zur Breite, 2:1 (genau: 101 cm: 49 cm), bezeugt die bewußte, auch mathematische Gesetzmäßigkeit einbegreifende Gestaltung. Das Kreuz wird als strengste, doch unauffällige Symmetrieachse ausgewertet. Die übereinander genagelten Füße und die beiden Hände am Kreuzbalken formen ein steiles, gleichseitiges Dreieck. Solch straffe Bindung erlaubt bewegteste Dynamik der Körperformen, bewegteste Dynamik der Hell-Dunkel-Komposition, die gegen den Formenaufbau ausgespielt wird. Lauter Schrägen, mit dem weißen Inschriftblatt und den Armen beginnend, durchziehen das Bild, einander ablösend und wechselseitig bestimmend. Das Licht, auf geringste Quantität eingeschränkt, doch um so intensiver leuchtend, hebt nur das Wesentliche hervor, Teile der Glieder, des Körpers, des — auf-

fallend genug — bartlosen Hauptes. Der Einschnitt der Hüften scheidet die Gesamtfläche in ein oberes und unteres Quadrat. Läßt schon der Ausdruck überstandener unsagbarer Qual auf dem Antlitz des Verschiedenen an Grünewald denken, so ruft die Farbe erst recht diese Erinnerung wach. Mit bläulichen, grünlichen, kaltgelblichen Verwesungstönen hebt sich der Körper von geheimnisreichstem, unirdisch tiefstem Schwarzblau, aus dem nur die drohende, verdunkelte Sonne glüht. Ihr Rot kehrt einzig in wenigen Blutstropfen an den Nägelwunden wieder. Das weiße, absichtlich durch keine Inschrift der grellen, kalten Helligkeit beraubte Blatt drückt die verfinsterte Luft, die verfinsterte Sonne in unendliche Ferne zurück. Und nur ein Meister konnte die tiefen Schatten des von unirdischem Licht gestreiften Körpers fast mit denselben Tönen wiedergegeben wie die Luft und dennoch den Eindruck unermeßlichen Abstands erzeugen.

Vielleicht geben diese Zeilen Anlaß, weiteren Schöpfungen des Malers nachzuforschen, der nach dieser Leistung zu den Besten des deutschen Barock gehört haben muß.



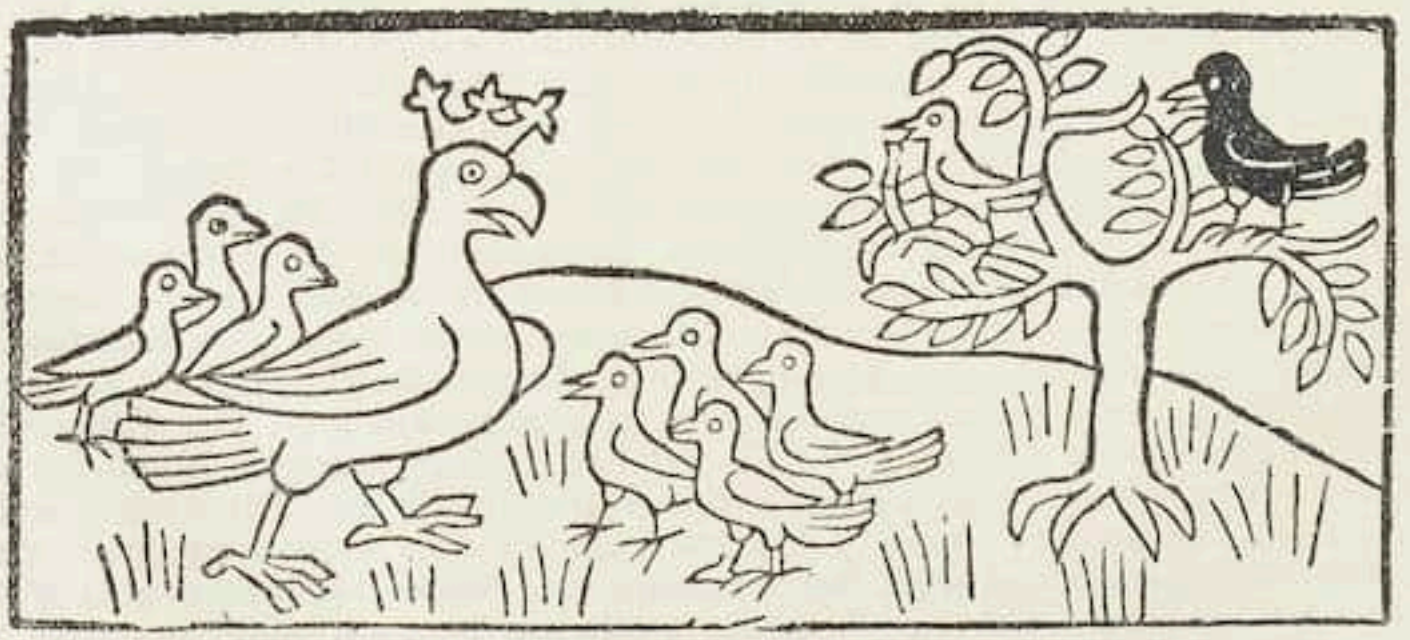
Holzschnitt aus Jac. de Voragine, Mariale
Venedig 1497
(J. Baer & Co., Frankfurt a. M. Kat. 275, Nr. 349)

Grünewalds Sohn

Von W. K. ZÜLCH

GRÜNEWALD stirbt als ein Entwurzelter 1528 im lutherischen Halle, und sein Nachlaß wird durch des Freundes Unterschlagung in Frankfurt unter die Trödler und Pfandleiher verstreut! — Mathis Grünewald hielt sich 1527 im Januar und Mai in Frankfurt auf, um einen Prozeß wegen einer geringfügigen Summe zu führen und um einen merkwürdigen Auftrag zu erledigen. Die Stadt Magdeburg hatte durch ihren Gesandten in Frankfurt die Erlaubnis eingeholt, die städtischen Mühlanlagen am Main zu studieren, da Magdeburg ein ähnliches Werk zu bauen beabsichtigte. Diese Mainmühlen stellen eine sinnreiche und vielseitige Ausnutzung der Wasserkräfte nicht etwa nur zum Mahlen von Mehl dar, sie waren ein in ihrer Zeit vorbildliches Industriewerk. Grünewald sollte einen für Bauzwecke brauchbaren Riß dieser Anlage herstellen. Ob er selbst mit nach Magdeburg ging, als Ingenieur an dem Bau beteiligt war, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit zu bejahen, da nach seinem Tode Magdeburg von Frankfurt dessen Ingenieur Caspar Weitz zur Vollendung erbittet. Von Magdeburg ist Grünewald zu einer gleichartigen Aufgabe alsdann nach Halle berufen worden. Hier stehen wir auf urkundlichem Boden, weil Halle ihn „Wasserkunstmacher" nennt. Es ist wohl so zu denken, daß Grünewald die Mühlenbauten in Magdeburg im Sommer 1527 so gefördert hatte, daß er 1528 den Auftrag in Halle beginnen konnte. Das ist durchaus eine bekannte Gepflogenheit, wenn Baumeister mehrere Aufträge an verschiedenen Orten nebeneinander leiteten, die wir aus den Bauhütten genugsam kennen. Andererseits war die an sich in den Verträgen für Bauten immer nur oder hauptsächlich in Frage kommende Sommerarbeit bei Wasserbauten die einzig mögliche. Der Winter mit seiner kurzen Lichtzeit und Überflutungen gehörte vorbereitender Arbeit. Grünewald Wasserkunstmacher! Freilich nennen ihn die Urkunden Maler und Wasserkunstmacher, aber das Schicksal des größten Farbengenius liegt hier beschlossen, ein nur ahnend zu erschließendes Geheimnis. Der Maler wurde 1527 in Frankfurt in jenen Truhen voll Farben, Hofkleidern, Pinseln, Lutherschriften und halbvollendeten Bildtafeln begraben, an denen eine Aufschrift kündete: Mathis Gothardt Nithardt Maler (siehe meine Veröffentlichung im Repertorium 1921). Der Ingenieur und Wasserkunstmacher versuchte nach dem Sturz aus der Gunst des größten Kunstfürsten durch eine kunstfeindliche revolutionäre Gegenwart den Anschluß an die neue Zeit, und stirbt bei dem Versuch; jählings brach er zusammen, hatte „aber leider nit viel ausgerichtet". Als er Ende August 1528 die Augen in Halle schloß, war das begonnene technische Wasserkunstwerk erst in den Anfängen. Ich erinnere, daß ein früher Zeuge, Vincenz Steinmeyer, den Grünewald „Maler und Künstener", und so nur ihn in einer großen Zahl von „Künstlern" nennt. Künstener, das auch im Wasserkunstmacher steckt, können wir nur wiedergeben im Inhaltswerte seiner Zeit, wenn wir Ingenieur dafür setzen und dabei an Genie denken. Wo gab es damals in deutschen Landen einen zweiten so „künstreichen" Mann, Maler und Ingenieur, dessen geistige Parallelen wir am Thron des Papstes als die Malerarchitekten der Peterskirche wiederfinden! Gothardt-Nithardt-Grünewald starb an der Zerteilung seines Wesens, die ihm auferlegte, das Malen zu lassen, um in technischer Arbeit seinen Lebensweg zu Ende zu gehen, im Dienste kleiner Stadtgemeinden, während seine italienischen Geistesverwandten in der harmonischen Vereinigung aller ihrer Kräfte den Abschluß ihres Wirkens fanden. Nur noch Wasserkunstmacher, der, dessen wunderbarem Pinsel vom Elsaß bis Halle 25 Jahre eine Fülle von Aufträgen erwuchs! Als er im tiefen Zerwürfnis mit dem Kardinal Albrecht — wofür die Lutherschriften und die Aufruhrakte in seinem Nachlaß den Fingerzeig geben, bis einmal ausführliche Urkundenfunde die Zusammenhänge aufklären — den glänzenden Hof von Mainz-Aschaffenburg verlassen hatte, deponierte er in Frankfurt seine ganze Habe bei dem Stickereimeister Hans von Sarbrücken und seinen Adoptivsohn Andreas gab er einem Bildschnitzer in Seligenstadt in die Lehre, der im protestantischen Zeitalter zum Tischler herabgesunken war. Der Stickereimeister Sarbrücken, noch wenige Jahre vorher ein reicher, vielbeschäftigter Mann, ist um 1530 verschuldet und arbeitslos! Die zermalmende Wirkung des Protestantismus auf künstlerischem Gebiet in seinem ersten Jahrzehnt 1520 bis 1530 kann nicht deutlicher sich zeigen. Über Grünewalds bei dem Seidensticker und Vormund hinterlegtes Vermögen wurde Oktober 1528 nach seinem Tode ein amtliches Inventar aufgenommen. Diesem verdanken wir überhaupt unsere späte Kenntnis vom wahren Grünewald. Seitdem ich diese Urkunde 1921 veröffentlichte, die nur von einem Gothardt-Nithardt handelt, ist dessen Identität mit dem fälschlich später sogenannten Grünewald eine allgemein an-

erkannte Tatsache geworden, nachdem eine von mir an von mir bestimmtem Ort in Mainzer Akten angeregte Nachschlagung (Cicerone 1924, Nov.-Heft, S. 1079) auch noch den Schlußbeweis zutage förderte, daß von 1516 an ein Mathis Gothardt-Nithardt des Kurfürsten von Mainz Hofmaler war, aber kein Grünewald, daß also Gothardt-Nithardt der Grünewald ist. W. Rolfs nahm mir dann voreilig die Mühe ab, meine Forschungsergebnisse einer breiten Öffentlichkeit zu übermitteln, in seinem Buche „Die Grünewaldlegende". Noch in seinem Testament 1532 hebt der Seidensticker ausdrücklich hervor, daß er Grünewalds Nachlaß für dessen unmündigen Sohn treu verwahre. Und dann macht ihn die böse Zeit zum Verbrecher! Denn als 1539 Andreas Nithardt, Grünewalds Adoptivsohn, mündig geworden, sein Erbe verlangt, weigert der Vormund die Herausgabe und Abrechnung! Das Mündel Andreas Nithardt kannte natürlich die mißliche pekuniäre Lage seines Vormundes, hatte wohl auch ganz bestimmten Verdacht, als er mit gutem Recht endlich die Herausgabe der Truhen, die im Hause zum Einhorn in der Barfüßergasse zu Frankfurt standen, forderte. Als Hans von Sarbrücken ablehnt, geht Andreas Nithardt vor das Gericht. Eine klägliche Komödie, ein dreistes Spiel hebt an. Mit der auf Vertrauen pochenden Würde des angesehenen Zünftlers (seit 1487 Bürger) erklärt Hans von Sarbrücken vor den Schöffen: Gern sei er zur Rechnungslegung bereit, aber jede Verantwortung müsse er ablehnen, da der dreiste Junge ihm in seiner Abwesenheit die Schlüssel entwendet habe und heimlich über die Laden gegangen sei. Gott wisse, was er da bereits herausgenommen habe, denn er, der Vormund, habe das Inventarium verloren! Der junge Gesell läßt sich aber nicht verblüffen wie anfänglich die Schöffen, beweist, daß er in Gegenwart des Vormundes diesem die Schlüssel abnahm, um endlich den Bestand seiner Truhen zu prüfen. Und das dem Herrn Vormund abhanden gekommene Inventar — jenes amtlich aufgenommene Schriftstück von 1528 — zieht er hervor und zeigt Punkt für Punkt an, was der Vormund verkauft, was er „unter die Juden" versetzt hat! Dem entlarvten alten Sünder — Opfer seiner arbeitslosen Zeit — gibt das Gericht Rechnungslegung innerhalb acht Tagen auf. Er geht heim und stirbt. Regreßpflichtig für den Schaden sind dem betrogenen Mündel die Söhne Hans von Sarbrückens, Ivo und Jörg, und deren Stiefmutter Kunigunde als Erbnehmer. Sie erkennen die vom toten Vater begangene Unterschlagung an und erklären sich zum Schadenersatz bereit. Damit schließen die Akten über Andreas Nithardt, Mathis Nithardt seligen Malers Sohn. Ob er bei dem durch die Reformation entwurzelten Bildhauertischler ein Künstler oder Schreiner wurde, steht nicht in den Akten. In Frankfurt wurde er nicht ansässig. — Grünewalds Nachlaß — der gesamte, denn auch seine Habe aus dem Sterbehaus in Halle hatte der Vormund 1530 „dem Kind zugute!" an sich gezogen — endet durch Betrug beim Trödler! Fast könnte man beim Lesen der Akten von einem konformen Abschluß der Tragödie Grünewald sprechen, diesem jähen Absterben und Verderben aus einer glühenden Farbenwelt, der eine umstürzende Gegenwart den Boden entzog. Mit dem Blick in diese neue Welt — die Lutherschriften in seinem Besitz! — hatte Grünewald selbst sein Schicksal besiegelt, sich selbst abgeschnitten von einer Lebensform, die ihm Altäre baute als Folie seiner Kunst, ohne die ihm nur übrigblieb, als „Wasserkunstmacher" im protestantischen Halle zu sterben. (Die Urkunden befinden sich in den Frankfurter Gerichtsakten 1539 bis 1540.)



Holzschnitt aus dem Dialogus creaturarum. Antwerpen 1491

(J. Baer & Co., Frankfurt a. M. Kat. 725, Nr. 399)

R U N D S C H A U

Sammlungen

NEUERWERBUNGEN DER ISLAMISCHEN ABTEILUNG DES KAISER-FRIEDRICHM-USEUMS

Die Ausstellung der Neuerwerbungen im Mschattasaal ist besonders reichhaltig durch eine Anzahl von Geschenken, die der Abteilung zum 60. Geburtstag Friedrich Sarres gemacht wurden oder aus einem von Freunden aus diesem Anlaß gestifteten Fonds gekauft werden konnten.

Unter der reichlich vertretenen Gefäßkeramik fällt eine geschlossene Gruppe westturkestanischen Ursprungs auf, die mehrere charakteristische Beispiele der bis jetzt in der Abteilung nicht vorhandenen frühmittelalterlichen Samanidenware enthält und eine fühlbare Lücke schließt. Neben Stükken mit reinem Schriftdekor auf weißer, hier und da mit wenig stumpfem Rot abgesetzter Glasur finden sich geometrische Palmetten- und Lilienornamente, frühe Bandarabesken und als Zeugnis des Einflusses ostasiatischer Keramik Schalen mit Ritzdekor unter grüner, gelb und manganviolett gefleckter Überlaufglasur. Von den übrigen Fayencen verdienen besondere Beachtung eine Ghabrischüssel mit Sgraffitorelief unter smaragdgrüner Glasur, zwei Raghesfayencen des 13. Jahrhunderts, eine kräftig dekorierte große Paternaschüssel des 14. Jahrhunderts mit einem schreitenden Stier, Grün und Manganviolett auf weißem Grund.

Die Baukeramik ist vertreten durch zwei teilweise ergänzte Zwickelfelder mit figürlichen Darstellungen, Drachen- und Löwenkämpfe, auf gelbem Grund in Blau, Grün und Weiß, Isfahan 17. Jahrhundert, und einige Fayencemosaiken des 14. und 15. Jahrhunderts von persischen Bauten.

Ein reizvolles Bruchstück von einer figürlichen Freskomalerei des 12. Jahrhunderts aus Raghes ist ebenfalls persischen Ursprungs. Die Blütezeit der persischen Miniaturmalerei ist glanzvoll vertreten durch eine Reihe von Miniaturen, die einem in Afghanistan erworbenen Kodex entstammen. Sie gehören zu einer Anthologie persischer Dichtungen aus der Bibliothek des Timurenkels Baisanghur Chan in Schiras, sind durch die Inschrift des Exlibris als unzweifelhaftes Werk der berühmten Schreiber- und Miniatorenschule, die Baisanghur für seine Bibliothek beschäftigte, beglaubigt und auf das Jahr 1420 datiert. Die Miniaturen illustrieren verschiedene Dichtungen, das Schah-namä, Iskander-namä, Leila wa Madschnun u. a., und sind in ihrer strengen Flächenkomposition, der außerordentlich sicheren und zarten Zeichnung und feinfühligen Farbenstimmung Meisterwerke höchsten Ranges. Ausgezeichnet erhalten, behaupten sie den unbestrittenen Vorrang in der an Qualität nicht eben armen Ausstellung.

Durch ebenfalls ungewöhnlich gute Erhaltung und reiche Farbe fällt ein türkischer Gebetsteppich des 17. Jahrhunderts auf. Der Stoff ist Seidenbrokat mit roter, grün und weiß gestreifter Kette und Schußfäden in Hellblau, Weiß, Grün, Rosa und Hellgelb, zum Teil mit Silber umwickelt. Das Muster zeigt eine Säulennische im Mittelfeld, oben und unten durch breite Tulpen- und Nelkenborten abgeschlossen. Der Teppich ist ein Stück kursächsischer Türkenbeute und stammt aus dem Besitz des Hauses Wettin.

Ein mit gleichmäßigem Rankenwerk in Gold tauschierter Brustpanzer, Indien oder Persien, 16. Jahrhundert, fatimidische Bergkristallarbeiten, eine frühislamische Elfenbeinschachfigur und ein Blatt eines kufischen Koran, Mesopotamien, 9. Jahrhundert, verdienen einen besonderen Hinweis, ebenso die für Schah Abbas 1609 angefertigte persische Lacktruhe. *Eckhardt.*

BASEL

Kupferstichkabinett. Das Kupferstichkabinett zeigt in seinen Ausstellungsräumen eine Schau von italienischen Landschaftszeichnungen deutscher Künstler vom Anfang und aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die in engstem inneren Zusammenhang steht mit der eben geschlossenen Ausstellung der Böcklin zugeschriebenen italienischen Landschaften um 1850 (siehe Cicerone Heft 8). Es handelt sich um Arbeiten von Koch, Rottmann, Schirmer, Fries, Dreber, Lugo, Achenbach, Flamm, Rollmann, Thiersch u. a., die sich um die Böcklin-Zeichnungen der Basler Sammlung gruppieren, und für deren Überlassung man zum größten Teil deutschen Sammlungen zu danken hat. *W. R.*

BONN

Die aus 223 alten Gemälden bestehende, nach ihrem Sammler Otto Wesendonk benannte Sammlung, die die Eigentümer Karl v. Wesendonk in Berlin und Universitätsprofessor Freiherr v. Bissing im Haag der Stadt Bonn bisher leihweise überlassen hatten und die im Provinzialmuseum untergebracht ist, wird jetzt gemeinschaftliches

Eigentum der Rheinprovinz und der Stadt Bonn. Gerade durch ihren Besitz an nichtrheinischen, oberdeutschen, niederländischen, späthollándischen, italienischen, französischen, englischen und spanischen Kunstwerken ergänzt die Sammlung Wesendonk den eignen Besitz des Provinzialmuseums, der ausschließlich die rheinische und altniederländische Malerschule berücksichtigt, aufs glücklichste. Der Anteil v. Wesendonk kostet insgesamt 250000 und der Anteil v. Bissing 300000 Mark.

DETROIT

Dr. Wilhelm R. Valentiner veröffentlicht im letzten Heft des von ihm herausgegebenen „Bulletin of the Detroit Institute of Arts" ein aus der Galerie des früheren Großherzogs von Oldenburg stammendes venezianisches Gemälde, das er vor nicht langer Zeit für sein Detroiter Museum erworben hat. Das Bild, das nach der Revolution nach Holland gebracht wurde, entstammt der berühmten Galerie der Grafen Schönborn in Pommersfelden, die 1876 in Paris verkauft wurde. Als es nach Amerika kam, wurde es gründlich gereinigt, und dabei kam auf der Rückseite der alten Leinwand eine Inschrift zutage: diese bezeichnet die drei Figuren des Gemäldes als Arbeiten der Maler Giorgione, Tizian und Sebastiano del Piombo. Die Inschrift ist alt, zeigt in den Namen den venezianischen Dialekt und stimmt vor allem überein mit dem sehr verschiedenen Stil der drei Figuren. Das Halbfigurenbild zeigt nämlich links eine Blondine in weißer Seide (von Tizian), rechts eine brünette Schönheit in dunklem Gewande (von Sebastiano), in der Mitte aber einen edlen Mann in der Pelzhaube, mit sentimentaler Neigung des Kopfes (von Giorgione). Was die drei Figuren darstellen sollen, bleibt unklar. Offenbar aber haben die drei Künstler, die fast gleichaltrig waren und nach 1505 zusammen in der Werkstatt des alten Bellini arbeiteten, hier gemeinsam ein Werk geschaffen. Valentiner ist geneigt, der Inschrift Glauben zu schenken und das Bild den drei Künstlern zuzuweisen: Giorgione ist dann früh gestorben, Sebastiano ging nach Rom und wurde der Maler des Papstes, Tizian blieb in Venedig. Schon früher ist das Bild immer wieder einem der drei Maler zugewiesen worden; und das Vorhandensein mehrerer alter Kopien nach dem Werke spricht dafür, daß schon in alter Zeit das Gemälde berühmt war. — Zu bedauern aber bleibt, daß dies Bild aus der Glanzzeit der Kunst Venedigs erst in Amerika zu Ehren kommt, nachdem es solange zum deutschen Kunstbesitz gehörte. Der Hauptteil der italienischen Bilder aus dem Oldenburger Museum ist von der holländischen Regierung für das Museum in Amsterdam erworben bzw. dafür gestiftet worden — das Dreifigurenbild aber gehört zu denjenigen Werken, die aus Amerika nicht wieder zurückgekommen sind, als der ganze Besitz des früheren Großherzogs drüben zum Verkaufe stand. *r.*

HANNOVER

Vor kurzem wurde wieder eine Reihe von Sälen der Kunstsammlungen des Provinzial-Museums eröffnet. Diese zehn Räume bilden das verbindende Glied, das zwischen der mittelalterlichen Kunst und dem 19. Jahrhundert noch fehlte, und mit ihnen ist der Rundgang von der romanischen Epoche bis zur Neuzeit geschlossen. Anschließend an den Riemenschneidersaal entstand ein Raum, der in der Hauptsache Skulpturen des späten 16. Jahrhunderts aus dem Schlosse zu Celle enthält, die künstlerisch wie kunsthistorisch von großem Interesse sind. Es folgen die Räume mit den Manieristen, der vlämischen und der holländischen Malerei. Diese Räume werden dem Besucher die meisten Überraschungen bieten, denn neben den Werken aus altem Besitz, die nun erst recht zur Geltung kommen, befinden sich hier einige Neuerwerbungen, vor allem ein Interieur von Pieter de Hooch, eine sehr schöne Landschaft von Vermeer van Harlem, ein kleiner Brouwer u. a., Bilder, die die Bestände auf das glücklichste ergänzen. Der folgende Saal mit dem Parnaß von Poussin und Werken der beiden Roos, leitet über zum Rokokosaal, in dem ebenfalls zwei Neuerwerbungen, ein Herren- und ein Damenporträt eines unbekannten Meisters von außerordentlicher Qualität zu sehen sind. Der letzte Saal, durch den der Anschluß an den Klassizismus gewonnen wird, ist dem hannoverschen Hofmaler J. H. Ramberg gewidmet. Hier hängen neben anderem auch die beiden Porträts von Lawrence, Pitt und Lord Canterbury. Damit ist die Neuordnung der Kunstsammlungen im großen abgeschlossen. Es fehlen nur noch drei kleine Räume auf der Nordseite, die die Italiener und die niedersächsische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts aufnehmen sollen. *Stuttmann.*

STUTTGART

Das Kupferstichkabinett hat eine Ausstellung alter Handzeichnungen „Von Tizian bis Goya" eröffnet. Es sind unbekannte Blätter, die verdienstlicherweise aus der großen Handzeichnungssammlung des Oberlandesgerichtsrats Hugo Fleisch-

hauer in Stuttgart zum erstenmal gezeigt werden. Unter den zahlreichen bedeutenden Namen liegt der Nachdruck auf den Bolognesen und Venezianern, die auch das Hauptgewicht der Fleischhauerschen Sammlung ausmachen. Die Bolognesen beginnen mit Rötel- und Kreidezeichnungen der Lodovico, Agostino und Annibale Caracci, Kopf- und Aktstudien von Guido Reni und Domenichino schließen sich an; als Mittelpunkt Quercino mit mehreren bedeutenden Blättern, die ihn von den verschiedensten Seiten zeigen: eine Federzeichnung eines geigenden Engels, eine außerordentlich charakteristische Landschaftsstudie und mehrere prachtvolle Akte in Fettkohle, die vielleicht überhaupt den stärksten Eindruck der Ausstellung ausmachen. Unter den späteren Bolognesen sind Cavedone, Crespi und Canuti hervorzuheben.

Die Venezianer werden mit Pinselzeichnungen Tizians eingeleitet, darunter einige gute Blätter, während die übrigen nicht völlig überzeugen. Dasselbe läßt sich auch von den interessanten, dem Paolo Veronese zugeschriebenen Studien und Aquarellen sagen. Von Paris Bordone, Bassano und Palma Giovine einige, wohl einwandfreie Stücke; Tintoretto glänzend vertreten mit 3 Akten, bei denen das Problem der Verkürzung im Vordergrund steht, und einigen noch umstrittenen Ölstudien auf Papier, die jedenfalls mit Recht mit dem von Hadeln veröffentlichten Londoner Skizzenbuch in Verbindung gebracht werden und zu diesem gehören. Von den Hauptvertretern Venedigs im 18. Jahrhundert sind zu erwähnen: Piazetta mit einem Kopf, Gianbattista Tiepolo mit Kreideskizzen und lavierten Federzeichnungen, unter denen sich eine Nachzeichnung befinden dürfte, und Giov. Domenico Tiepolo mit vier signierten Deckenentwürfen. Unter den übrigen Italienern fallen noch auf: die in ihrer monumentalen Geschlossenheit außerordentlich starke Federzeichnung (mit Bister) eines stehenden Astronomen von Luca Cambiaso, zwei gute Federskizzen des Baccio Bandinelli, Rötel- und Kreidezeichnungen von Andrea del Sarto, Pontormo, Santi di Tito, Cigoli, Baroccio und ein schöner Entwurf zu einer Anbetung von Anselmi da Siena. — Die ausgestellten außeritalienischen Stücke sind durchweg von hohem Interesse. Eine „Velasquez" bezeichnete Kohlezeichnung scheint eine Studie zu „Las Hilanderas" zu sein; von Goya ist eine ungemein charakteristische Rötelzeichnung vorhanden. Rubens, van Dyck, Jordaens und Rembrandt (Hohepriester Eli belauscht das Gebet der Hanna, Pinselzeichnung) sind mit sicheren Blättern aufzuführen. Die Deutschen erscheinen mit einer einwandfreien Entwurfskizze des jüngeren Holbein zu einem Triumphwagen der Venus und einer wundervollen lavierten Federzeichnung eines Jünglings mit gefalteten Händen in einer Landschaft, die in die Richtung des Urs Graf gehört, aber für diesen wohl zu weichlich ist. — Über die Zeichnungen ist eine Publikation in Vorbereitung. *B-ll.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Egon Schiele (1890—1918) / Tsugouharu Foujita / George Grosz / Joachim Ringelnatz / Gelegenheitszeichnungen.

Der jung verstorbene Wiener Egon Schiele, dessen Gedenken die Kunsthandlung Fritz Gurlitt durch eine sorglich aufgebaute Darstellung seines Lebenswerkes begeht, muß trotz manchen Schwererträglichkeiten und Verzerrungen der Erscheinung doch als eine der großen unerfüllten Berufungen der Epoche gewertet werden. Seine Anfänge sind voll Krampf, sie übersteigern das aparte Stilisieren Klimts in eine büßerisch-dekorative Künstlichkeit, die gepreßte Stellungen, eckige Figurationen, eine gespreizte Asketik der Gesten sucht. Seltsam sind da geschmäcklerische Feinnervigkeit und ein fiebernder Fanatismus halb erotischer, halb hieratischer Natur miteinander verflochten. Uns muten jene Sektierergestalten in absurd geknickter Bückstellung mit den knöchern gespreizten Händen und den geröteten Fischaugen um so prekärer an, als sie gobelinhaft einarrangiert sind in die verfeinerte Flächenornamentik und das Farbzeremoniell der künstlerischen Lokalmode. Aber man spürt noch in den mißlichsten Kreuzungen dieser Art eine echte Erregtheit, eine zuckende Energie, die in den letzten Schaffensjahren schon immer mehr das Artistische in Schiele durchbrochen hat, vielfach unter stark neuropathischen Anzeichen und sexuell geschürten Grimassen, spürt sie insbesondere aus dem heftigen Duktus der Zeichnungen und der halsbrecherischen Färbung des Aquarells. Es ist in diesem jungen Künstler eine hektische Genialität gewesen, verkapselt in das Raffinement seiner historischen Bedingungen; sie hätte sich wohl noch ganz zu befreien vermocht und Schiele vielleicht keine niedere Bahn geführt als den unge-

fähr zugleich und oft recht ähnlich beginnenden, wennschon offensichtlich führenden und doch wohl urwüchsigeren Kokoschka.

In seinem zweiten Haus zeigt Gurlitt den japanisch-pariserischen Mestizen Tsugouharu Foujita, in dessen Arbeiten die kalligraphischen Reize zweier Sphären gefällig amalgamiert erscheinen, wobei der Anteil Picassos oder mehr noch der minder herben, zärtlicheren Linienkultur der Coubine und Togores den östlichen überwiegt. Diese Bilder geben fast ohne Ausnahme Halbakte eines oder zweier Mädchen von eher fülligem Typ, mit glatt schwellendem Kontur hart und fein auf einen weißen Lackgrund gezeichnet und nur mit wenigen blaßfarbigen Ausfüllungen perfektuiert. Die große siebenfigurige Tafel zeigt im Kostüm wie im Gestus Anklänge an Renoir. Eine sehr allgemeine Anmut bleibt einziger Inhalt des modisch-kultivierten Schemas. Daneben etliche amüsante Tierbilder und Ringerszenen, die fast Imitationen älterer japanischer Art bedeuten, bis in die künstlich verschossene Farbwirkung und Patiniertechnik hinein. Foujita interessiert als Sonderfall und schmeichelt durch Politur. Eine schöpferische Persönlichkeit wird nicht sichtbar. —

Bei Flechtheim Guaschen von George Groß, Bildformate, licht in licht, naß in naß gemalt, in hauchzart verfließenden, blaßschimmernden Farben, die eine gelbe Umrißzeichnung befestigt, ohne sie in ihrer Transparenz zu beengen. Die giftgrellen, schwärenden Tinten, die stechenden Laugen von einst sind verschwunden, besudeln nur da und dort noch die Mundpartie mit einem unflätigen Karmin, glühen gallig aus einer Ecke hervor. Doch haben die nächtlichen Szenen, die zynischen Idyllen der Straße, Gefängnishöfe und Lebedielen, die Groß nach wie vor schildert, an Unheimlichkeit nicht verloren: eine geisterhafte, buntfahle Helle liegt über allem, eine schweflige Fluoreszenz, deren weiches Kosen als Schauder beschleicht. Ein Akt kann jetzt malerische Selbständigkeit haben, die das Satirische fast abdeckt; die kostbare Müdigkeit der Nüancen balanciert auf der Grenze zwischen Zauber und Spuk.

Vom Standpunkte zünftiger, technisch gepflegter Malerei mögen die absonderlich ausgedachten, aber ungeschulten Bildchen, die der kuriose Poet Joachim Ringelnatz neuerdings zum besten gibt, nicht für voll zu nehmen sein. Und doch beschämen sie in ihrer dilettantischen Unmittelbarkeit und einfallsreichen Originalität so manche behäbige Qualitätskunst. Eine größere Folge dieser anspruchslosen, eigen gestimmten Groteskidyllen in der Galerie Wiltschek regt dazu an, demnächst im Cicerone etwas eingehender auf den liebenswerten Outsider hinzuweisen. —

Eine sehr reizvolle kleine Zusammenstellung von Jugendzeichnungen und Gelegenheitseinfällen auf Diplomen, Menus, Briefköpfen, Festeinladungen usw. bietet der Verlag Bruno Cassirer, ausgehend von den Stegreifschnurren seines darin besonders virtuosen Hauptautors Slevogt, um die sich witzige Kleinigkeiten von Menzel und dem überaus launigen Hosemann, andrerseits von Heutigen wie Kubin, Großmann und Orlik, und sogar einige Improvisationen von den zu derlei Schnurren verhältnismäßig selten aufgelegten Großmeistern Corinth und Liebermann gruppieren.

Willi Wolfradt.

PARISER AUSSTELLUNGEN

Eugène Zak / Max Band / Die ersten Deutschen in Paris / Der Überrealist Max Ernst / Die Odilon Redon-Retrospektive.

Als wir unsern Freund Eugène Zak an einem schneidenden Januartag im Montparnassefriedhof begruben, legte ihm jeder einen kleinen Mimosenzweig auf den Sarg. Es war der passende Abschiedsgruß. Hinter einem mimosenhaften Träumer hatte sich eine kalte reale Welt falltorschnell geschlossen.

Einige dreißig Arbeiten Zaks, die eben in der Galerie Bing zu sehen sind, lassen ihn deutlicher vernehmen als auf der Retrospektive der Indépendants, wo er wie eine elegisch gedämpfte Geige im entfesseltem Orchester untergeht. Sein Wesen ist Behutsamkeit, nicht Unsicherheit; sein Schaffen ein Paraphrasieren, ein Vorbeitanzen und Entlanggleiten an den Dingen, als verlören sie ihre Magie bei zu scharfem Anfassen. Dabei liebte der kleine, schmächtige, berührungsempfindliche Zak nichts mehr als das Schauspiel der Boxkämpfe. Nicht die Eindrücke, das Umsetzen der Eindrücke ist das Entscheidende.

Auch Zaks Malen ist ein Spielen und Gleiten von Farben. Mit einer eigenen Palette von Rot, Rosa, Grün, Blau, schuf er seine zarten Gespinste von Traum und Grazie, Trauer und Seligkeit. Zuerst flach wie Teppiche, nehmen seine Bilder immer mehr an Tiefenwirkung zu. Der Typ seiner Figuren aber war von Anfang an da und hat sich nicht weiter entwickelt. Zak ist von allerhand Kulturen gespeist. Die deutsche Lyrik ist an der Gestaltung seines Jünglingstyps beteiligt, Novalis oder Hofmanns-

thal, der „frühgereift und zart und traurig" sich nie ganz zum Mann auswächst. An Paris gebildet ist Zaks Maltechnik und spezifisch polnisch jene Mischung aus Melancholie und Leichtigkeit, die uns von Chopin her vertraut ist. Das Polnische ist nur ein Ingredienz von Zaks Kunst, sie ist nicht national bedingt oder verfestigt; sie gleitet auch über die geographischen Grenzen.

Osteuropäische Künstler gelangen immer zahlreicher, wie Heuschrecken über das hochvalutarische Deutschland hinwegsetzend, nach Paris. Nur wenige bringen soviel, wie sie sich holen.

Max Band, ein junger Litauer, der in der rührigen Kunsthandlung „Aux quatre chemins" ausstellt, hat von Haus aus eine eigene malerische Existenz. Paris macht ihn geschmackvoll, aber nicht schmackhafter. Die Schicksalsfrage ist die, ob er durch Paris hindurch wieder zu Eigenem gelangt.

Deutsche Kunst tritt hier noch mit großer Zurückhaltung auf.

Der Galerie Billiet gebührt das Verdienst, als eine der ersten sich für deutsche Künstler eingesetzt zu haben. Eben zeigt sie außer George Groß, den sie ständig führt, Schwarzweißkunst von Ehrlich, Zilzer, Felixmüller unter dem Titel „Expressionisten". Warum diese Marke, die mit den Jahren nicht besser geworden ist? Auf George Groß paßt sie jedenfalls nur noch sehr bedingt.

In der neuen Galerie van Leer breitet sich der Überrealist Max Ernst aus. Eine Avantgarde begrüßt ihn als wesentliche Stütze der überrealistischen Bewegung, der von hier aus europäische Geltung verschafft werden soll. Mit Max Ernst aber wird Europa weder befriedet noch beglückt. Mit seinem sensiblen Auge für die Farbe bringt er, solange er innerhalb der malerischen Gestaltungsmöglichkeiten bleibt, kühne, aber treffsichere Effekte heraus, die ihn in die Nähe von Klee stellen. Wo er sich aber über primäre Bindungen hinwegsetzt und Bruttomaterie in sein Bild aufnimmt, gelangt er zu katastrophalen Entgleisungen. Er schabloniert mit Drahtgittern, paust Ornamente durch, klebt auf, stellt photographierte Ausschnitte kinoartig zusammen. Auch der Rahmen, dessen eigentlicher Sinn Neutralität ist, muß herhalten: Trittbretter von Autos, Kork, Metall- und Spiegelglasstücke werden hineingearbeitet.

Auch Picasso hat zeitweise Drucke oder Schachteldeckel auf seine Bilder aufgeklebt. Aber Picasso m a l t mit Materie; ein Spielgenie, das immer amüsant fürs Auge ist. Max Ernst dagegen ist akademisch lehrhaft, ein exzessiver Spiritualist, der die Materie zu knechten glaubt, aber von ihr beherrscht wird. Im Namen des Geistes wird hier schwer gegen den Geist gesündigt.

Die Odilon-Redonretrospektive im Museum der Dekorativen Künste im Louvre zeigt, daß man mit Bleistift und Pinsel allein, ohne Mißbrauch der Materie, dichterische Träume oder Inspirationen philosophischen Ursprungs gestalten kann. Man schreitet durch die Ausstellung wie durch einen Garten seltener, in Fieberphantasien gesehener Blumen. Dabei sind es nur Anemonen, Mohn oder Geranium, alltägliche Blumen, aus denen Redon gleichsam die farbige Seele hervorholt. Odilon Redon kann sich steigern, ohne umzukippen. Seine Farben sind so fein und transparent wie venezianisches Glas, das hauchhaft dünn geblasen werden kann ohne zu zerspringen. Ist uns auch der Ästhetizismus Redons etwas fremd geworden, so ragt er doch mit seiner Grundauffassung: „man muß die Natur an seine Vision heranbringen, mit der Natur allein ist nichts anzufangen", in unsere Zeit. Licht und Farbe sollen Ideen dienstbar sein, nicht mit ihnen durchgehen. Symbol dafür ist die Quadriga des Sonnenlenkers, eines der Hauptmotive in Redons Werk. Apollo oder Phaëton? Bald malt er den einen, bald den anderen...

Albert Dreyfus.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Sezession: Jahrhundertschau deutscher Malerei/Künstlerhaus: Französische Kunst der Gegenwart. / Österr. Museum für Kunst und Industrie: Ausstellung moderner amerikanischer Baukunst u. a. m.

Der „Verein der Wiener Museumsfreunde", dem wir in den letzten Jahren einige der sehenswerten rückschauenden Ausstellungen verdankten, so — vor drei Jahren —, die Schau „Von Füger bis Klimt", im Vorjahre die Ausstellung „Französischer Kunst des 19. Jahrhunderts", bringt nun in der „Sezession" als würdige Ergänzung des künstlerischen Bildes jener Zeit eine äußerst eindrucksvolle „Jahrhundertschau deutscher Malerei". Bei der Auswahl der Bilder, die aus fast allen größeren Museen Deutschlands, aber auch aus zahlreichen Privatsammlungen zusammengeholt sind, hat Professor Moll, der auch diesmal wieder mit der Einrichtung betraut worden war, wiederum auf die führenden Meister zurückgegriffen, unter ausschließlicher Berücksichtigung von Arbeiten, die für die Gesamtentwicklung deutscher Kunst von maßgebender Bedeutung gewesen sind.

Die meisten Bilder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat die Hamburger Kunsthalle zur Verfügung gestellt. So mehrere Werke von Runge, darunter das empfindungsvolle Gruppenbild „Wir drei", dazu naturalistisch herbe Frauenbildnisse von Oldach. Besonders reichhaltig sind die aus den Hamburger Beständen stammenden Anfänge der optisch malerischen Erfassung der Landschaft vertreten. Da finden sich Casp. Dav. Friedrichs „Sonnenaufgang" (neben anderen Bildern des Meisters wie „Landschaft in Böhmen", „Frau am Fenster", die von der Dresdner Galerie hergeliehen wurden, aus der auch die hervorragend schönen Rayski herrühren), seine Weggenossen J. Chr. Dahl und Fr. Kersting, Tiroler Landschaftsbilder von Wasmann, ein vortrefflicher kleiner Ferd. Kobell und klassizistisch angehauchte italienische Landschaften des Kasselers J. M. Rohden. Berlin (Nationalgalerie) ergänzt die Gruppe jener Vorläufer des Impressionismus durch einige stimmungsvolle Bilder Blechens, München (Neue Pinakothek) durch G. Dillis und Spitzweg. Münchner Leihgaben danken wir auch den Einblick in die heroische Landschaftskunst eines Koch und Rottmann und den Ausklang der romantischen Richtung.

Außer den Biedermeierpoesien von Schwind, mit denen die Kunst der Romantiker in gewissem Sinne abschließt, hat die Schack-Galerie auch einen charakteristischen Böcklin und das großgesehene Bildnis von Feuerbachs römischem Modell (das an koloristischer Feinheit noch durch ein zweites Bild der gleichen Frau aus pfälzischem Privatbesitz übertroffen wird) der Ausstellung überlassen. Aber auch der andere große Deutsch-Römer, Marées, ist dank dem Entgegenkommen der Münchner Neuen Staatsgalerie sehr eindrucksvoll mit Bildnissen („Selbstbildnis mit Lenbach", „Obstlt. v. Marées"), ferner Figurenstücken mythologischen und christlich-religiösen Charakters (dem „Ganymed" und einigen Ritterheiligen) zur Anschauung gebracht.

Es versteht sich, daß München auch mehrere Bilder zur Illustrierung der sich in den siebziger Jahren von dort aus in Deutschland durchsetzenden realistischen Gesinnung beigesteuert hat: so die Neue Staatsgalerie zwei schöne Leibl („Maler Sattler", „Frau Gedon") und einen Thoma; die Neue Pinakothek einen frühen Lenbach und Habermann. Berlin hat u.a. Leibls „Dachauerinnen" (Nationalgalerie) und „Die Geschwister" von Liebermann (städtische Sammlungen), die Frankfurter städtische Galerie ein wichtiges Bildnis von Thoma („Maler P. Burnitz") und einige Trübner („Dame in Grau" u. a.) hinzugesellt.

Bei Menzel, dessen malerische Bedeutung am sinnfälligsten die Bilder der Berliner Nationalgalerie: „Interieur aus der Ritterstraße", „Blick in den Park des Prinzen Albrecht" und die „Methodistenpredigt" der Sammlung Cassirer veranschaulichen, wurde ausschließlich der Impressionist berücksichtigt. Das gleiche gilt auch von der bei Uhde getroffenen Auswahl, die seine Bedeutung als einen der besten Künstler des deutschen Impressionismus erkennen läßt. Aus der impressionistischen Epoche Liebermanns sind außer dem Selbstbildnis der Sammlung Levin nur kleinere, doch koloristisch ungemein wirksame Bilder vorhanden, so die „Polospieler" aus der Hamburger Kunsthalle und die „Judengasse in Amsterdam". Am bedeutendsten unter den großen Deutschen äußert sich die Kunst eines Lovis Corinth, im Bildnis sowohl (für das die Neue Staatsgalerie in München den „Ansorge", Hamburg den „Prof. Meier", das Museum in Hannover den grandiosen Wurf des Familienbildes von 1924 geliefert haben), wie in dem späten Blumenstück und der prachtvollen winterlichen Walchenseelandschaft der österreichischen Galerie.

Meist aus Privatsammlungen stammende Bilder von Nolde und Heckel, dem „Blauen Reiter" Marc („Tiger" und „Reh im Walde", beide aus der Sammlung B. Köhler), das eindringliche Selbstbildnis von Beckmann aus dem Stuttgarter Museum und die Farbensymphonie von Hofers „Pierrot und Harlekin" (Köln, Museum Wallraf-Richartz) künden das Aufkommen einer neuen künstlerischen Anschauung, die in Anbetracht der zeitlichen Begrenzung dieser Schau nur eben angedeutet werden konnte. —

Anders die Schau moderner französischer Kunst im Künstlerhaus, die gerade in der Repräsentation des Kubismus gipfelt (der, obgleich längst schon durch das Streben nach neuer Sachlichkeit in den Hintergrund gedrängt, uns hier als „dernier cri" vorgeführt wird). Unmittelbar auf das Naturbild zurückgreifende Meister wie Matisse, Derain, O. Fries, Gromaire, Rouault, Dunoyer de Segonçac und Utrillo sind meist nur mit einer bescheidenen Visitenkarte vertreten, die ihrer Bedeutung in keiner Weise gerecht wird. Auch gegen die Art, wie der Kubismus herausgestellt ist, läßt sich manches einwenden. Während man von Picasso und Braque ein einziges Bild zeigt, hat man es für

notwendig gehalten, von dem rückgratlosen Faiseur Metzinger, dem geschmeidigen Alleskönner A. L'hôte und noch manch anderen Nachläufern der unterschiedlichen Modeströmungen, wie dem langweiligen Puristen Ozenfant, dem bald da bald dorthin pendelnden Herbin, eine ganze Reihe mehr oder weniger gleichgültiger Bilder aufmarschieren zu lassen, denen zwar durchweg die gediegene französische Malkultur eigen ist, ohne daß sie aber auch nur einen Funken schöpferischen Geistes besäßen. Von einzelnen Koryphäen des Kubismus wie Delaunay, Leger und J. Gris werden zwar mehrere Arbeiten gezeigt, die jedoch zum großen Teil wenig glücklich gewählt sind.

Wie sehr koloristische Feinfühligkeit im Wesen des Franzosen verankert ist, erweisen die der Ausstellung als eigene Abteilung angegliederten Aquarelle aus den Pariser Volksschulen. Doch ist nur weniges von diesen (meist durch Vorbilder moderner Kunst beeinflußten) Blättern wirklich naiv empfunden.

Beachtung verdienen immerhin die Entwürfe einiger moderner Pariser Architekten, wie Perret, A. Lurçat, Mallet-Stevens, Gevrekian, vor allem aber die Arbeiten der Sonderausstellung von Le Corbusier, welche vor denen der anderen Einsender, die gleichfalls größte Einfachheit und Zweckmäßigkeit des Baues durch äußerste Ausnützung der technischen Möglichkeiten von Eisen, Beton, Glas anstreben, die besonders innige Verquickung des Technischen mit dem ästhetischen Problem voraushaben. —

Am meisten macht zur Zeit die schon in Berlin gezeigte Ausstellung moderner amerikanischer Baukunst im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie von sich reden. Sie ist eine Dokumentation der Vorzüge des Amerikaners (vor allem seiner mit dem Sinn fürs Praktische verschwisterten, bis ins Kleinste disziplinierten Großzügigkeit) wie seiner Schwächen (der blinden Nachahmung fremder Äußerlichkeiten und deren gewaltsamer Aufpfropfung auf eigenes Wesen), die aber hinter den grandiosen Leistungen monumentalisierter Zweckmäßigkeit, die ihren gigantischen Ausdruck in den kolossalen rhythmisierten Baumassen findet, weit zurücktreten. Der Eindruck, der von dieser Schau mit ihrer Fülle eigenartiger Probleme und Lösungen ausgeht (deren eingehende Würdigung in Heft 5, S. 156ff. des „Cicerone" mich ihrer ausführlichen Schilderung enthebt) ist überwältigend. —

Die „Neue Galerie" bringt Handzeichnungen von Casp. Dav. Friedrich aus der Sammlung Wolfg. Gurlitt. Mehrere der schönsten Blätter, Studien aus der pommerschen Heimat, aus Greifswald und von Rügen hat K. K. Eberlein in Jahrg. XVI des „Cicerone" S. 1122ff. veröffentlicht. Stenogramme nach der Natur von seltener Prägnanz des Ausdruckes, die jedem Vorwurf seine eigene Sprache findet. Offenbarungen eines die Poesie und den Rhythmus in der Natur zutiefst empfindenden, sensiblen Geistes, den auch die beigefügten literarischen Dokumente (Gedichte, Briefe, Tagebuchblätter) spiegeln. —

Eine kleine, amüsante Ausstellung japanischer Kinderzeichnungen bei Heller (Bukum A. G.) zeigt, wie die japanischen Kinder trotz häufiger Hinneigung zum Westlichen auf Grund europäischer Schulung doch in allen ihren Arbeiten die wesentlichen Eigenheiten ostasiatischer Kunst, das starke lineare Empfinden und den Sinn für zarte Farbigkeit wahren. Wenn in den Versuchen Wiener Kinder, die den japanischen Arbeiten vergleichsweise gegenübergestellt sind, das Streben nach Ausdruck überwiegt, geht bei den letzteren das Formempfinden vor. *Poglayen-Neuwall.*

AMSTERDAM

Der Hollandsche Kunstenaers Kring, die belangreichste Künstlervereinigung Hollands, hält im Amsterdamer Städtischen Museum seine Jahresausstellung ab. Auch diese Ausstellung erweist sich wieder als die interessanteste der Saison. Ein Neuling, der großen Erfolg erzielt, ist Raoul Hiynckes; man sieht ihn seit zwei Jahren in der Gruppe dieser Künstler ausstellen. Er verlegt sich auf das Malen von Stilleben, die er mit jener Genauigkeit ausführt, die, von Italien über Frankreich kommend, als Neu-Klassizismus auch in Holland ihre Bewunderer gefunden hat. Hiynckes ist der einzige Aussteller, der Verkäufe im großen Stile zu verzeichnen hatte; fast alle seine Arbeiten fanden Liebhaber. Dieser Malerei gegenüber stehen die Nachfahren der Impressionisten, ein Sluiters, ein T. Kelder, denen nicht am Aufbau des Gemäldes, denen am Farbengenuß und am Reize des augenblicklichen Eindrucks gelegen ist. Colnot, Wiegman, Schumacher stehen in der Mitte der beiden Richtungen, man kann sagen ein wenig schwankend, in ihren Farben erdig, in der Zeichnung brutal; sie wissen nicht, wofür sich entscheiden, für den mächtigen Pinselstrich oder für die schöne Architektur. Bendien und Alma erstreben weder das eine noch das andere; sie bleiben flächig, Alma wird mehr und mehr abstrakt,

Bendien wie stets verliert oder findet sich im Mystischen. Man kann die beiden letztgenannten Künstler die anregendsten der ganzen Ausstellung nennen, obschon ihre Arbeiten aus der Sphäre des rein Künstlerischen herauswachsen. *H.*

BARCELONA

Coscolla und Rincón, die in der Galerie Dalmau ausstellen, erregen unsere Aufmerksamkeit. Die Gruppe auf der Prozessionstafel der heiligen Woche für Ciudad Real setzt die spanische Tradition der farbigen Holzskulpturen fort, aber sie bereichert die Tradition durch kräftigen Schwung. Wir lassen die Arbeiten von Vicente Rincón, die man als objektiv bezeichnen kann, bei Seite, obgleich sich in ihnen ein seltenes, blendendes technisches Können entfaltet, ebenso die Stilleben, von denen einige wirklich außergewöhnlich sind. Unser Interesse gehört ausschließlich den rauhen Phantasien, die Rincón zum echten Nachfolger Goyas und zum geistigen Bruder von Alfred Kubin machen. In ihnen enthüllt er seine gefühlsmäßigen Ahnungen der Nachtseiten des Lebens so kraftvoll, drastisch und grausam, daß wir vor dieser entsetzlichen Dämonie erzittern, die den Künstler als einen sehr charakteristischen Vertreter des düsteren iberischen Geistes erscheinen läßt. *M. A. Cassanyes.*

Deutsch v. *G. G.*

CHEMNITZ

Die „Kunsthütte" hat mit Hilfe der Nationalgalerie in Berlin eine Ausstellung „Bildnisse des 19. Jahrhunderts" eröffnen können. Man hat den Eindruck, daß mehr nach den Namen als den Qualitäten zusammengestellt worden ist; einige wirklich hervorragende Stücke lassen nicht darüber hinwegkommen, daß die Repräsentation der eigentümlichen Physiognomik nicht das entscheidende Niveau erreicht hat. In den übrigen Räumen zeigt der einheimische Maler Alfred Kunze gelegentlich seines sechzigsten Geburtstages alles, was inzwischen einen Rahmen gefunden hat. — Im „Kunstsalon Gerstenberger" stellt Karl Körner-Dresden zum zweiten Male aus, sizilische Landschaften, die eine dekorative Entartung des Handwerks befürchten lassen. In den Aquarellen stört eine Hypertrophie von Blau und Gelb, in den Ölgemälden das zäh Substantielle der Farbe und die Beengung des Malerischen durch das Zeichnerische. Otto Rost-Dresden zeigt ebendort eine Anzahl Plastiken aus verschiedenem Material, deren Formung noch von Albiker abhängig, deren Dynamik aber ziemlich selbständig ist. *M. R. M.*

DÜSSELDORF

Im Kunstverein wurde Georg Oeders achtzigster Geburtstag durch einen Rückblick auf seine Landschaftsmalerei gefeiert. Oeders Schaffen in Düsseldorf ist mit der Entdeckung der intimen Landschaft der Künstlergeneration um 1870 verknüpft. Der Künstler gilt als einer der Vorkämpfer dieser neuen Auffassung. Jedoch zeigte gerade diese Ausstellung, daß man Oeders Malerei keineswegs in so scharf trennenden Gegensatz zu der älteren Düsseldorfer Kompositionskunst bringen darf, wie es bisher geschah. Große Dünenlandschaften mit dunklem Gewitterhimmel, schwergestimmte Kompositionen vom Niederrhein lassen sogar deutlichen Einfluß Andreas Achenbachs empfinden. Kleinere Bilder wie der „Pappelweg", der „zerfallene Holzstall" wirken einfacher, weil hier der Künstler statt des gewohnten Braun und Grau zu frischeren Farben greift. Aber auch solche Motive entstammen nicht so unmittelbar der Natur wie Bilder von Seibels, L. H. Becker, R. Dahlen, Te Peerdt derselben Zeit. —

Zugleich war aus Genfer Privatbesitz eine Reihe von Bildern des frühverstorbenen Düsseldorfers Otto Vautier zu sehen, der, von Paris beeinflußt, einen verfeinerten, aber erlebten Impressionismus vertritt.

Bernd Lasch.

HANNOVER

Die Ausstellungen des Kunstvereins waren in früheren Jahren der wunde Punkt im Kunstleben der Stadt Hannover. Seit zwei Jahren ungefähr macht sich aber dort ein frischer, lebendiger Geist bemerkbar, dem man anfangs noch skeptisch gegenüber stand. Durch die letzten Ausstellungen und besonders durch die diesjährige Frühjahrsausstellung aber wurde man belehrt, daß mit dem Aufräumen auch hier Ernst gemacht wurde. Durch Hinzuziehen von Gästen, durch scharf sondernde Auswahl und durch eine Schau Schweizer Kunst ist diesmal eine Ausstellung zustande gekommen, die über Hannover hinaus von Bedeutung ist. Es würde zu weit führen, wollte man auf alles Erwähnenswerte eingehen, es sei nur hingewiesen auf die Ehrenwand für Corinth, auf der ein spätes, ganz aufgelöstes und Letztes gebendes Mädchenporträt den vollendeten Meister zeigt und auf die Bilder Paula Modersohns, die z. T. ganz ungewöhnlich stark sind. Es wäre aber ungerecht, an den Hannoverschen Künstlern vorbeizugehen ohne einen einzigen Namen zu nennen, und so sei denn auf zwei Künstlerpersönlichkeiten aufmerksam gemacht. Seiffert-Wattenberg, in Hannover schon lange gekannt und geschätzt,

ist ein Künstler, dem man vielleicht noch mehr Aufmerksamkeit zuwenden müßte, wie es bisher geschehen ist. Seine ruhigen, abwägenden Kompositionen, die sich in einer sehr differenzierten Farbskala bewegen, stellen ihn aus dem breiten Strom heraus. Der zweite, ein junger Künstler, W. Horchler (Gr. Bülten bei Peine), ist eine Begabung, die die allergrößten Versprechungen macht. Sein Bild „Mein Kind" ist unbelastet von Schultraditionen und Anlehnungen, eine Leistung, die aufzuhorchen zwingt.

Über die Ausstellung Schweizer Künstler, die angegliedert ist, nur ein paar Worte. Durchweg solide, handwerklich tüchtige Malerei mit dem ernstesten Streben nach fest geschlossener Form, das sich nach zwei Seiten hin auswirkt. Einmal als linearer Rythmus, hinter dem letzten Endes noch Hodler steht, und dann als gemilderter Verismus, der auf sehr gesunder, naturnaher Basis steht. Man muß dem Kunstverein dankbar sein, daß man durch seine Bemühungen diese abgerundete Schau in Hannover zu sehen bekommt.

F. Stuttmann.

KASSEL

Besondere Erwähnung verdient die leider allzu kurze Ausstellung von Schülerzeichnungen und -malereien, die von Professor H. W. Michel, dem Fachberater für den Zeichenunterricht in den Provinzen Hessen-Nassau und Westfalen mit einer knappen Einführung in die Ziele des modernen Kunstunterrichts in der Schule eröffnet wurde. Die teilweise wundervollen, farbig reichen Arbeiten, die unter der feinfühligen Leitung von Else Michel-Landau entstanden sind, waren die besten Zeugnisse für die Fruchtbarkeit einer Methode, die leider noch immer nicht Allgemeingut unserer Erziehungspraxis geworden ist. Daneben waren ausgewählte Arbeiten in Metall, Holz, Pappe und Papier aus den Werkstätten der Kunstakademie zu sehen, die den angewandten Künsten besondere Aufmerksamkeit widmet. Die sehr lehrreiche Schau hat inzwischen ihren Weg als Wanderausstellung angetreten.

P.

KÖNIGSBERG

Der „Notbund bildender Künstler" veranstaltet im Handelshof seine 4. Ausstellung. — Wieder verblüfft Ed. Bischoff durch die immer stärkerwerdende Kraft seiner in rasendem Furioso heruntergemalten Porträts.

In witziger Kontrastierung hängen nebeneinander das Bildnis eines Geistlichen in schwarzem Talar, von barocken Kanzel-Baldachin-Ornamenten umzüngelt, und das Bildnis eines Tierarztes und Pinscherzüchters im weißen Operationsmantel, breit und lachend in schwellendem Sessel, von den lebendigen Ornamenten sich haschender Meerkatzen und kläffender Pinscher umspielt, eine strotzende Girlande animalischer Lebenslust. — Masurische Landschaften, leidenschaftlich hingewühlt, Buketts von schweren, metallisch dunklen Farben, hie und da von leuchtenden Flekken durchblitzt.

Einen schweren Stand hat in der Nachbarschaft dieser berstenden Vitalität der lyrisch zarte Lindh mit seinen in Faktur und Auffassung den Degnerschüler (ein entdämonisierter Degener allerdings) verratenden Landschaften und Porträts. Jascha Specht ist ohne Kokoschka nicht denkbar, freilich besitzt er nicht Kokoschkas sicheres Können. Von den Zeichnungen und Radierungen des Künstlers, die in anspruchsvoller Menge Wand und Vitrinen füllen, dürfte manches mit einer Zwecke an die Wand des Ateliers geheftet, an seinem Platze sein.

Schulz zeigt in großem Format ein Tigerpaar. Formal und farbig ist es nicht ohne Reiz, wie die orange-rot gestreiften Katzen gegen spitzfächerndes kaltes Grün gesetzt sind. Die Holzschnitte zeugen noch von qualvollem Ringen um eine persönliche Ausdrucksweise.

Auch Kuhnau, der schon zu den Veteranen des Verbands gezählt werden darf, bringt eine Anzahl anscheinend rasch zusammengeraffter Zeichnungen. Das Porträt eines feingliedrigen dekadenten jungen Mannes, aus ockerfarbenem, rötlichen und grünen Flecken geschmackvoll aufgebaut (offenbar eine ältere Arbeit) zeugt von bewußter farblicher Kultur. Dobrzynski zeigt neben Zeichnungen zu Strindbergschen Dichtungen einige Aquarelle von eigentümlich glasig transparenter Leuchtkraft.

Etienne.

MÜNCHEN

Bei Thannhauser sieht man 42 Gemälde von Schinnerer, dazu eine Auswahl seiner Zeichnungen und Graphik. Ein wirklicher Überblick über Schinnerers Schaffen, der hier gegeben wird. Er zeigt, wie sehr die Malerei Schinnerers um das Sommererlebnis kreist. Grünende Laubmassen, durchwebt von blauenden Halbschatten, durchschossen von Himmelsbläue. Die Blühhitze durchkühlt von Wasserflächen. (Bilder mit Graudämpfung der Farbe sind selten.) In diesen Landschaften leben kleine oder größere, oft gestikulierende Bewe-

gungsfiguren, Badende oder Reiter etwa. Schon diese Themen, mehr aber die gelockerte Technik und gesamte Farbskala zeigen, daß wir hauptsächlich weitergetragenen Impressionismus vor uns haben, was an sich keine negative Feststellung sein soll. (Auch Cöster zeigt verwandelten Impressionismus, ist aber reizstärker in der Farbsubstanz.) Auch ein Zug zur deutschen Heimatlandschaft ist an sich nur positiv, aber selten kommt es zu der weiträumigen, schlichten Gesammeltheit, wie sie etwa ein Thoma schenkte. Ein Stück realistischer Lebensbewegtheit, die ab und zu anklingt, ist gute Neigung. Aber selten erreicht die stockende Bewegung den wirklichen Schwung etwa Slevogtscher Landschaftsaktion.

Vielleicht ist es ein Schmuckbedürfnis der Tradition der „Scholle", die Münchner Kunstluft seltsam durchdringend, das öfters abschwächt. Wenn diese Malerei etwas zügiger, schnittiger, straffer im Gesamtaufbau, der oft Schwankendes behält, würde, wenn Farbe und Form durchgeistigter klänge, die Stofflichkeit und Substanz andrerseits sinnlicher, naturnaher schmeckte, so würde sich diese Malerei vervollkommnen. Vielleicht bedeuten die beiden Sommerhäuser von 1925 ein Vordringen in dieser Richtung. Schinnerers Graphik spricht hingegen beinah immer an.

Bei Goltz sieht man eine umschränkte Ausstellung von Margarete Moll. Einige Bleizeichnungen (Baumstudie, Kopf, Flußlandschaft usw.) in großem, geruhigem Atem der Form sind wohltuend. Sie sind gesättigt mit Raumgefühl. Dies lebt auch in den Plastiken, wo kleine Formate stärker als die eine große Plastik sprechen. Die Hockende in Holz ist eindrucksvoll, nicht minder sind's die kleinen Akte mit den geruhsam gelegten Gliedern, den gelassenen Raumüberschneidungen. Abstrahierende Verarbeitung bei sinnlicher Nähe der Leiber, schließlich ein stiller, schicksalhafter Ernst der Lagerung der Glieder gibt diesen kleinen Arbeiten menschlichen Wert jenseits bloßer Atelierprobleme. Die wenigen Beispiele bloßer Köpfe machen auf mich keinen Eindruck.

Temperamalereien von Marga Lepoid sind im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) zu sehen. Der Leiter entdeckte diese Arbeiten eines 18jährigen, jetzt Magddienste tuenden Mädchens von unglücklicher Vergangenheit, das in einer Art mystischer Versunkenheit phantastische Landschaften versucht, die (im Gegensatz zu explosiven Expressionismen) ein Gefühl für die Feierlichkeit absoluter Stille in sich tragen und dadurch Aktualität haben. Ob diese sparsamen, mit angehaltenem Atem gemalten, etwas zu elegisch dekorativen Formen einer Weiterentwicklung fähig sind, muß abgewartet werden.

Goltz zeigt Landschaftsmalereien von C. C. Hartig. Sie stehen, meist Südlandschaften, etwa zwischen Seewald und Mense. Während Dinge wie der lesende Akt über Dekoratives nicht hinauskommen, versprechen Arbeiten wie Sorrent und Bella Vista eher eine innerliche Bildform. Weit interessanter sind die Malereien von Hans Reichel, dem 1892 zu Würzburg geborenen jungen Münchener, der darunter zu leiden hat, daß ihn manche als Klee-Variation beiseite schieben. Mit Klee befreundet, geht er in der Tat von ihm aus, bringt aber seine eignen Farb- und Formakkorde. Man darf, wenn ich einen vergrößernden Vergleich ziehen soll, einem Bruegel nicht zürnen, weil er weitgehend auf H. Bosch zurückzuführen ist. Reichels Bilder hängen unglücklich auf einer rabenschwarzen, nach neuem Anstrich trauernden Wand. Wer sich aber in diese kleinen Formate vertieft, wird sich freuen am inneren Reichtum dieser zart gestuften Farbgebilde, deren beste zu den bleibenden Ergebnissen der neueren „abstrakten" Malerei rechnen. *R.*

PRAG

Paul Klee im Kunstverein. Wohl durch den Zufall eines durchlaufenden Turnus kommt nun auch Prag zu einer Klee-Ausstellung. Einige Ahnungslosigkeit über die Bedeutung dieses Künstlers verrät der Kunstverein in der Art der Darbietung: — neben einem routinierten Kopisten alter Kunst! Nachdem Paris seinen Tribut an Anerkennung gezollt hat, hätte man erwarten sollen, daß nun auch Prag, das doch sonst seine Kunsturteile promt aus Paris bezieht, für Klee sich öffnet und die Pariser Stimme echot. Doch nein — es beharrt in Nichtverstehen und Ablehnung der deutschen „Exzesse" oder „Metaphysik" — was für viele dasselbe bedeutet. Bedauerlich, daß auch die größte deutsche Zeitung am Platz in erstaunlicher Harmlosigkeit an Klee vorbeiredet, wo doch gerade das hiesige Deutschtum für seine Art hätte eintreten müssen. Zu den Blättern selbst: überwiegend neueste Arbeiten, in denen sich Klees Art reizvoll mit dem Naturvorbild abfindet. Ob diese Zunahme an naivem Schauen auch die möglichen Konsequenzen einer Formatzunahme zeitigen wird, mag dem Künstler überlassen bleiben, der unseres Rates wohl kaum bedarf und seinen eigensten Zauber

sicher nicht bedrohen wird. Die früheren Blätter sieht man heute schon distanzierter, vor allem ihre Funktion innerhalb der modernen Entwicklung: Veranschaulichung eines intuitiv erfaßten Begrifflichen zu sein. Leider wird diese schöne Kollektion nur sehr kurz die Prager irritieren dürfen.

Jednotà vytnvarnýchumělcu (Vereinigung bildender Künstler) hat bulgarische Künstler zur Ausstellung ihrer Werke im Obecni dum eingeladen. Sie tappte dabei auf noch „Zeitloseres" als sie selbst zu bieten hat: Kitschsammelsurium vermoderter Epochen und Richtungen, von dem man nicht annehmen möchte, daß es heutige Balkan-Moderne vorstellt. *Schürer.*

WIESBADEN

Im Nassauischen Kunstverein erscheint neben Kollektionen von E. R. Weiß, Bissier, Hecker, Schlüssel als neuer Name Lindgens. Pariser Schule. Gewinnendes Temperament. Frisches Hineinspringen in den Augenblick. Festhalten der Situation. Flotte Technik. Kleine Mädels, Cafégärten, Strandterrassen, Promenaden. Man wird dieses fröhlichen, farbensprühenden Geplauders froh. Ein Hauch von pariserischem Fluidum lebt auch in den Aquarellen von Gertrud Eberz. Sie sind mit beglükkender Leichtigkeit hingeworfen, in einer flotten, sichern Technik. Blumen und Motive südlicher Landschaften, von Wärme und Freude erfüllt. Auch interessantes Figürliches.

Kerschbaumer ist anscheinend in einer Übergangsphase begriffen. Großzügig. Zuweilen in starkem Kampf mit einstürmenden Eindrücken, wodurch ein unruhiges Hin- und Herreißen der Formen entsteht. Oft ein zorniges Zerfetzen der Linien, die aber sogleich wieder nach Aufbau streben. In den Farben dunkle, leidenschaftliche Akkorde. Kraftvolles Hindrängen auf großen Stil. *ch.*

ZÜRICH

Kunsthaus. Man hat die Basler Maler der Vereinigung „Rot-Blau" und die Kolonie von Ascona „Den großen Bär" eingeladen. Wir sind dankbar, daß überhaupt einmal „Vereinigungen" ausstellen, die wenigstens eine gewisse Homogenität des Strebens versprechen, denn das Kennzeichen der Schweizer Ausstellungen ist vielfach leider ein ungesiebt-demokratisches Nebeneinander von Leistung und Dilettantismus, von Fortschrittlichem und Hoffnungslosem. Kurzum: Gewollte Richtungslosigkeit! Man will nicht leiten, das Publikum soll selbst wählen. Und das Publikum wählt! Wählt mit Sicherheit die falschen Rosinen. Die Folge: Die Lokalgrößen wachsen und die Intensitäten werden abgelehnt oder in Reih und Glied zurückgedrängt.

„Rot-Blau": Expressionismus. Kirchnernachfahren. Leider ohne die Kühnheit seines Geschmacks. Wo bei Kirchner das magische Gelb aufleuchtet, drohen hier Rot und Blau und — der Einfluß Cuno Amiets. — Zu spät, ein Jahrzehnt zu spät hat das stille Basel der expressionistische Sturm erfaßt! Es ist eine gewisse Tragik, wenn eine längst vergangene Revolution wie ein Theaterstück noch einmal aufgeführt wird. Tragik, denn es geschieht schließlich mit wirklichem Blut! Muß den jungen Leuten nicht der Pinsel in der Hand zittern, wenn sie Aufregungen malen, die längst Geschichte geworden sind? Zu nennen: Der Holzbildhauer H. Scherer, der Kirchner besonders nahsteht.

„Der große Bär." Marianne Werefkin bleibt der unbestrittene Führer. Walter Helbig hat kokoschkahaften Hieb (Landschaft), er weiß, was es heißt, in ein Bild Tiefe zu reißen und Farben nebeneinanderzustellen. Albert Kohler malt Stilleben, wie sie Picasso um 1915 malte (Gläser, Flaschen, Oval), jedoch kunstgewerblich versüßlicht. Niemeyer verfügt in diesem gemäßigt expressionistischen Kreis über die elegante Note und Gordon McCouch über eine sympathische Malkultur.

Dem jungen Karl Hosch, der neben andern Einzelmalern ausstellt und dessen malerische Substanz hier als Versprechung geschätzt wird, fehlen noch die Greifzangen, um eine Landschaft diszipliniert zu verdichten. *Giedion.*

Baukunst

BERLIN

Im Architekturmuseum der Technischen Hochschule findet eine Ausstellung von Wettbewerbsentwürfen des geplanten deutschen Stadions der Hochschule für Leibesübungen statt. Zur Lösung der sehr großzügigen Anlage, die ziemlich komplizierten Anforderungen für die einzelnen Sportarten, für Bewirtschaftung und Behausung und Repräsentation genügen muß, war ein genau detailliertes Programm ausgearbeitet. Sechs Architekten wurden aufgefordert. Den ersten Preis erhielten die Charlottenburger Architekten Gebrüder March, wohl Verwandte des Erbauers des jetzigen Stadions. Es ist hier nicht der Ort, über die Entscheidung des Preisgerichts zu richten. Die sich anläßlich jeder Wettbewerbsentscheidung ergebende Polemik in den Architekturzeitschrif-

ten ist ja bekannt und berüchtigt, — sie scheint eine unabänderliche Folge derartiger Unternehmen zu sein.

Immerhin ist aber in diesem Falle über das spezielle Fachinteresse hinaus die Diskussion der Frage interessant und notwendig, wie es kommen konnte, daß hier neben künstlerisch allgemein anerkannten Architekten solche einer — prinzipiell anderen Kategorie herangezogen werden konnten. Dem Wettbewerbswesen schlechthin wird durch die — sagen wir etwas komplizierte — innerpolitische Struktur solcher Aufforderungen nicht gerade gedient.

Unter den Entwürfen überragt der von Poelzig nicht nur wegen der künstlerisch absolut suggestiven Kraft der Gestaltung, des Aufbaus, sondern vor allen Dingen durch die Grundriß-Disposition der Gebäude und Freiflächen. Dem Wesen der Freiluft-Körperkultur entspricht eine rhythmisierte Auflockerung, die auch den sachlichen Anforderungen des Programms völlig gerecht wird. Schon die Betrachtung des Grundrisses genügt, um den Raum vollkommen suggestiv zu erleben.

Paul Zucker.

VENEDIG

Durch die Zeitungen geht eine Kundgebung Molmentis, die sich gegen das Projekt, die Eisenbahnbrücke zwischen Venedig und der Terra Ferma zu einer Straße für Automobile und Straßenbahnen zu erweitern, wendet und für die Erhaltung des Charakters der einzigartigen Stadt eintritt. Man wird auch in Deutschland dem Beifall, den diese Erklärung des ausgezeichneten Kenners venezianischer Kunst und Geschichte hier gefunden hat, beistimmen.

Von Künstlern und Gelehrten

MAX HAUTTMANN †

In den Ostertagen hat der junge Münchner Ordinarius der Kunstgeschichte Dr. Max Hauttmann, der vor zwei Jahren Wölfflins Nachfolger wurde, seinem Leben selbst ein Ende bereitet. Mit dem Tode des erst Achtunddreißigjährigen hat die Kunstwissenschaft eine starke Hoffnung begraben. Hauttmann war 1888 in Landau in der Pfalz geboren, besuchte das Gymnasium in Zweibrücken und studierte sodann Kunstgeschichte in Berlin und München. Nach Kriegsende habilitierte er sich in München an der Universität, erhielt dann ein Ordinariat in Rostock und wurde, als Wölfflin München den Rücken gekehrt hatte, dessen Nachfolger daselbst. Hauttmann war Fortsetzer der bayrischen kunstgeschichtlichen Tradition Riehls, der sein Lehrer gewesen war. Das heißt, er hatte sich eine genaue, monographische Beschreibung der süddeutschen Kunst zunächst zum Ziele gesetzt. Dabei war er vorläufig nur als Architekturhistoriker hervorgetreten. Sein erstes Buch war dem kurbayrischen Hofbaumeister Joseph Effner gewidmet, wobei für eine lokalgeschichtlich begrenzte Aufgabe eine belebende Gesamtinterpretation erstrebt wurde. Sein zweites Werk „Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1790" zeigt sodann den Einfluß jener größere Zeitstrecken umfassenden und schärfer skandierenden, kategorienmäßigeren, logifizierenden Aufteilung eines geschichtlichen Verlaufes, wie sie die Wölfflinschule im weiteren Sinne, zu der sich Hauttmann ebenso wie zur Riehlschule rechnete, erstrebt. Es hatten hier beide Methoden sich gleichsam gekreuzt. Eine dritte Arbeit hat er beinah druckreif hinterlassen, so daß sie demnächst erscheinen können wird. Sie behandelt das Mittelalter in weiterem Zusammenhang und wird in jener weitgehend auf Bilderfolgen eingerichteten Propyläen-Kunstgeschichte erscheinen.

* * *

Prof. Johann Thorn-Prikker hat einen Ruf an die Werkschulen der Stadt Köln erhalten und angenommen. Mit Thorn-Prikker, dessen Schöpfungen auf dem Gebiete der Wandmalerei, der Glasmalerei und des Mosaiks weithin bekannt sind, hat Geh. Rat Riemerschmid, der kürzlich ernannte Direktor der Schulen, ihnen eine auf dem Gebiete religiöser Kunst führende Persönlichkeit eingegliedert. Mit dem gleichfalls neu berufenen Architekten Dominicus Böhm aus Offenbach soll es Thorn-Prikkers Aufgabe sein, eine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem von Prof. Fritz Witte in Köln geleiteten Institut für religiöse Kunst anzubahnen. — Prof. Dr. Hans Karlinger, Konservator in München, hat einen Ruf als Ordinarius der Kunstgeschichte an die Technische Hochschule in Aachen erhalten. — Max Slevogt hat im Auftrage der Vereinigung der Freunde der Hamburger Kunsthalle ein Bildnis von Gustav Pauli gemalt, der kürzlich sein 60. Lebensjahr vollendete. Auf Wunsch Paulis wird aber das Bildnis während der Dauer seiner Amtszeit nicht in der Kunsthalle ausgestellt. — Der Kustos des Züricher Kunsthauses, Dr. W. Wartmann, wurde anläßlich der Erweiterung des Hauses zum Direktor ernannt. *n.*

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Die am 18. und 19. Mai bei Rud. Lepke stattfindende Versteigerung von Antiquitäten bringt am 1. Tag eine Reihe reizvoller Einzelmöbel, vorwiegend des 18. Jahrhunderts. Eine Anzahl besonders schöner Kristall- und Bronzekronen des 18. Jahrhunderts und der Empirezeit kommen ebenfalls zur Versteigerung, ferner eine Reihe alter Gemälde, vorwiegend Stücke von starkem dekorativen Wert und eine kleine Auswahl guter Holzplastiken, dazu Antiquitäten, Fayencen und ostasiatisches Kunstgewerbe.

FRANKFURT a. M.

Am 11. Mai wird bei Rudolf Bangel die Sammlung des Senators Max Fessler versteigert, die allein von Thoma 15 Werke aus allen Schaffensperioden, meist Landschaften, und 5 Bilder von Spitzweg besitzt. Dazu Arbeiten von Feuerbach, Liebermann, Corinth, Schönleber, Trübner u. a. Von französischen Meistern sind Renoir mit einem Gartenbild, Courbet, Dupré, Rosa Bonheur, Signac u. a. vertreten. Der Katalog bildet ca. 40 dieser Werke ab. *n.*

KÖLN

Bei Math. Lempertz am 14. Mai Versteigerung einer rheinischen Privatsammlung mit Bildern des 19. Jahrhunderts. Außer einem Damenbildnis von Raeburn enthält die Sammlung ausschließlich deutsche Bilder: Grützner, Defregger, Voltz, Sperl, Willroider, Osw. Achenbach, G. von Bochmann. — Als zweite Abteilung folgen Gemälde älterer Meister, darunter ein Werk des Hamburgers Franz Timmermann von 1534, eines Schülers von Lukas Cranach (Hinrichtung Johannes des Täufers), ein Tod der Maria vom Meister von Kappenberg, eine signierte Landschaft von Sal. van Ruisdael, ein signiertes Konversationsstück von Jan Olis, ferner Landschaften von David Vinckeboons und Pieter Gysels.

MÜNCHEN

Am 18. und 19. Mai findet bei Hugo Helbing die Versteigerung der umfangreichen Sammlung von Plaketten aus dem Besitz Walcher, Ritter von Molthein, Wien, statt. Unter den deutschen Arbeiten ist besonders die reichhaltige Serie Nürnberger Werke aus der Vischer-, Flötner-, Danner- und Gar-Werkstätte hervorzuheben. Hervorzuheben sind ferner von den Serien eine Folge von 14 Stück runder Silbergüsse nach Dürers Marienleben und kleiner Passion, die, auf Grund signierter Stücke in Berlin, dem Haus Leitmeier angehören; aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Serie von 16 Plaketten nach der Totentanzfolge H. Holbeins, die vollständigste Reihe, die bis jetzt bekannt geworden ist.

Unter den italienischen Stücken finden wir Arbeiten des Niccolo Fiorentino, vor allem ein Jünglingsporträt, ferner Werke des Moderno, Valerio Belli, Bernardi, Pastorino, Sansovino u. a.

Daran reiht sich eine Auswahl niederländischer Plaketten, darunter signierte Arbeiten des Steven C. v. Herwijk. Auch unter den Arbeiten der französischen und spanischen Schule finden sich interessante und vorzügliche Arbeiten.

PARIS

Eine der größten Venten der Saison wird die Nachlaßversteigerung der Sammlung M. Dutasta, des ehemaligen Gesandten und bekannten Kunstfreundes, sein, welche am 3. und 4. Juni in der Galerie Georges Petit stattfindet. Prächtige Kupferstiche des 18. Jahrhunderts, einige hervorragende Gemälde derselben Epoche, darunter ein Pastell von La Tour sowie Möbel aus der Zeit Louis XV. und Louis XVI. und wertvolle Tapisserien gelangen zum Verkauf.

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

CHICAGO

In der Versteigerung der Goldblattkollektion alter Gemälde in den Grant Galleries am 18. Februar trug John Constables „Am Stourfluß" fast $ 50000 ein. Es war freilich auf $ 150000 geschätzt worden. Dies war aber eben eine arge Überschätzung gewesen. So waren L. Deschamps „Zwillinge" z. B. auf nicht weniger als $ 25000 geschätzt worden, brachten es aber nur auf $ 2225; eine Turnerlandschaft, mit $ 15100 eingeschätzt, kostete $ 1600, ein Corot („Petit Paysage") im „Werte" von $ 10000, $ 2510. *F.*

LONDON

Die dreitägige Versteigerung bei Sotheby (22., 23., 24. März) von alter juristischer und historischer Literatur aus der Britwell Court Bibliothek brachte £ 23741 ein. Rechnen wir auch das Resultat der vier Versteigerungstage der vorangegangenen hinzu, so ergibt sich ein Total von £ 39612, wovon allein £ 26238 auf Dr. Rosenbach entfallen. Der höchste Preis des ersten Versteigerungstages, £ 1210, wurde von Dr. Rosenbach bezahlt, für ein Exemplar der höchst seltenen Erstausgabe von

Dr. John Doos, „General and Rare Memorials Pertayning to the Perfect Arte of Navigation", 1577, ein Folio von 80 Seiten (1818 erworben für £ 8 12 s 6 d). Eine kleine Sensation wurde am Ende hervorgerufen, als ein dünnes Oktav zur Versteigerung kam, enthaltend Sir James Dyers: „Abridgement de touts les cases Reportes", 1609. Das erste Angebot betrug £ 1. Schließlich ging das Werk für £ 350 an Dr. Rosenbach über. Die Differenz zwischen dem Anfangsangebot und dem Schlußergebnis erklärt sich daraus, daß das Buch, für das ein ein früherer Besitzer einmal 4 s ausgelegt hatte, Bacons eigenhändigen Namenszug und viele Randbemerkungen derselben Hand enthält, was im Katalog nicht vermerkt war. Von den weiteren Ergebnissen des ersten Tages seien notiert: Äsop, „Esops Fables translated grammatically", 1617, £ 160 (Rosenbach; J. Bale, „Illustrium Majoris Britanniae Scriptorum", 1548, £ 118 (Maggs); W. Bullokar, „A Short Introduction to ... Inglisch Speech", 1580, einzig bekanntes Exemplar, £ 460 (Rosenbach); Cato, „Catonis Distichia Moralia", London 1553, £ 360 (Rosenbach). Der höchste Preis des zweiten Tages, £ 1450, wurde wieder von Rosenbach bezahlt, für das einzige bekannte Exemplar von „The Justices of Peas", gedruckt von W. de Worde, 1515, ein Quarto. Eine andere Ausgabe desselben Werkes, gedruckt von R. Pynson, undatiert, warf £1012 ab (Rosenbach). Ein Band, enthaltend William Lilys „Introduction of the Eyght Partes of Speche", 1544, „Institutio Compendiaria Totius Grammaticae, 1543, „Short Introduction of Grammar", 1557 und „Brevissima Institutio", 1557, erzielte £ 820 (Rosenbach); Sir Thomas Littletons „Tenores Novelli", gedruckt von P. Pynson, 1496, brachte £ 1020 (Rosenbach) ein. *Bo.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

BERLIN

Aus der George-Grosz-Ausstellung in der Galerie Flechtheim erwarben das Städelsche Institut in Frankfurt „Loreley", das Museum der Stadt Stettin „Damenfrisiersalon" und der Kunstverein in Barmen für die Ruhmeshalle die „Briefträgerfamilie".

DRESDEN

Von der bekannten Dresdner Kunsthandlung Emil Richter (Dr. R. H. Meier) haben sich die Ausstellungsräume sowie die Bücherstube getrennt und werden unter der Leitung des Herrn Erich E. Baumbach selbständig als „Emil Richter, Moderne Galerie und Bücherstube (Erich E. Baumbach)" fortgeführt werden.

KÖLN

Der Kunstsalon Hermann Abels zeigt gegenwärtig eine Sammlung von Werken des amerikanischen Landschafters W. H. Singer jr., der mehrere Jahre in Norwegen gemalt hat und dessen Malwerk wie eine Synthese aus Whistler und Segantini anmutet. Meist sind diese Bilder durchaus auf Melodie und Stimmung hingearbeitet, aber im ganzen doch zu epigonenhaft in unsere Zeit gestellt. Übrigens erschien über den Maler bereits 1923 bei Buffa und Zonen in Amsterdam von Cornelis Veth ein Buch „the norwegian Work of W. H. S. jr., the american artist. With 32 reproductions." — Trotzdem ist dieser Künstler kein Repräsentant der heutigen amerikanischen Kunst. *rd.*

MÜNCHEN

Die Galerie Zickel bereitet für den Sommer eine große Gedächtnisausstellung Albert von Kellers vor, die zweifellos höchst verdienstlich ist. Sie bittet um Nachweis Kellerscher Arbeiten. Speziell aus den achtziger und neunziger Jahren.

FACH-LITERATUR

BERLIN

Karl Haberstock brachte soeben einen neuen Katalog heraus, mit dem er den Freunden seiner Galerie wieder eine Übersicht über deutsche Meisterwerke des 19. Jahrhunderts geben will. An der Spitze steht diesmal Corinth mit dem „Sieger" von 1910. Es folgt Feuerbachs berühmtes Allgeyer-Bildnis, das vordem im Besitz der Nationalgalerie war (!). — Daran schließen sich zwei kostbare Bilder von Hans von Marées, Werke von Menzel, Schuch, Slevogt, Thoma, darunter Stücke, die zu dem Besten zählen, was dieser Maler hinterlassen, Arbeiten von Trübner von hoher Qualität. Als Abschluß des Ganzen dann eine Serie prachtvoller Arbeiten Fritz von Uhdes, die erneut die Bedeutung dieses Meisters unterstreichen. Der Katalog bildet jedes der genannten Bilder ab und ist bei der Reichsdruckerei hergestellt. *B.*

LONDON

Messrs. Ernest Benn teilen mit, daß der zweite Band des großen Katalogs der Chinasammlung George Eumorfopoulos soeben erschienen ist. Derselbe Verlag bereitet aus der Feder von Hayford Peirce und Rohhal Tyler eine große Publikation über Byzantinische Kunst vor, die durch 100 Lichtdrucktafeln illustriert wird.

Der große Ofen der Veste Coburg und die gußeisernen Öfen der Renaissance

Mit 29 Abbildungen auf 12 Tafeln

Von ALBRECHT KIPPENBERGER

DIE Kunst des Eisenflachgusses, der Ofen- und Kaminplatten, der eisernen Grabdenkmale, der Wappenplatten und der eisernen Brunnen, der gegossenen Türen ist bisher von der Kunstgeschichte gänzlich übersehen worden. Nur Techniker und Sammler haben sich ihrer angenommen. Man wird sie noch als einen dem Bronzeguß ebenbürtigen — zwar nicht so kostbaren —, aber für das volkstümliche Wesen der deutschen Renaissance fast bezeichnenderen Zweig der Kunstübung des 16. Jahrhunderts kennenlernen. Die geschmeidigere Bronze kann überarbeitet werden; das Vornehme geht von dem Stoff in seine Ausgestaltung über; sie wird von den in Italien geschulten, humanistisch gesonnenen Meistern, wie etwa Peter Vischer d.J., bevorzugt[1]. Am Eisen dagegen hängt etwas von Schlichtheit, von der sauren Arbeit unter der Erde, von dem harten Schlag des Schlegels, der es aus den Felsen löste, von der Urwüchsigkeit des Berg- und Hüttenmannes und der deutschen Wälder, in denen die Schächte gegraben wurden. Wäre Hans Sachs Bildschnitzer gewesen, so hätte er sicher Modeln für den Eisenguß gearbeitet. Mit dem Ende der innigen, volksnahen Frührenaissance, mit dem Beginn der Gegenreformation und der auf großartigere Wirkung bedachten Spätkunst tritt an Stelle des spröden Eisens wieder der Ton — die Kachelöfen[2].

Die ersten Eisenöfen kamen in der späten Gotik auf. Von ihnen scheint uns vollständig nur der große Ofen auf der Veste Koburg erhalten zu sein (Abb. 1—6). Er müßte am Eingang einer Geschichte der Gußeisenkunst stehen. Wie im Mittelalter Schreine der Heiligen — auch noch das Sebaldusgrab in Nürnberg — als Gebäude verstanden wurden, so kreisen auch um den Koburger Ofen Vorstellungen der großen Architektur: Die einzelnen Figurenfelder sind wie Glasfenster mit Heiligen in einer gotischen Kirche. In der Ofenwand über den Wimpergen werden Fenster, teils mit Maßwerk, teils mit angedeuteten Scheiben bedeckt, wiedergegeben. Ein Gesims mit einer Art Rundbogenfries gliedert bei den Platten mit Wappen diese Wand in der liegenden Richtung. Die senkrechte Aufteilung übernehmen die Leisten, in die die einzelnen Tafeln eingeschraubt wurden, die als Pfeiler gedeutet werden mögen. Wie der Chor einer Kirche schließt der dem Raume zugekehrte Teil des Ofens polygonal. Der Oberofen, der durch ein schattendes, starkes Gesims von dem unteren abgesetzt ist, könnte — wenn es nicht zu kühn erscheint — als Obergaden gelesen werden. Die Aufteilung des Vielecks, zu dem durch die gleiche Breite und den gleichen Wappenschmuck auch die beiden Schmalplatten der Seitenwände zu rechnen sind, schlägt auch noch in den Breitwänden durch, denn je einem Teile zwischen zwei „Pfeilern" entsprechen zwei Figurenfenster ungefähr auch in der Breite der Felder des Polygons. Daß indessen

---

[1] Flötner wählte sogar das sich noch mehr schmiegendere und edlere Silber oder das weiche Blei für seine Plaketten.

[2] Eine gleich unterschiedliche Einwirkung der Stoffe auf den Künstler wie zwischen Eisen und Bronce besteht zum Beispiel auch zwischen Steingut-Fayence einerseits und andererseits Porzellan.

kein Gebäude im Sinne des Monumentalen gemeint ist, darüber läßt dann das Ruhen auf Löwen[1] keinen Zweifel. Die Auffassung des Ofens als Gebäude erklärt auch, daß die „Fenster" des Unter- wie des Oberbaues nur in den oberen Teil der Wände eingeschnitten sind (denn in einer gotischen Kirche sitzen die Fenster auch oben) und macht die Annahme von Lehfeld und Voß[2], daß die Reliefs mit den Figuren der Heiligen „sichtlich nicht für diesen Ofen modelliert sind", hinfällig. Der Wechsel von breiten längeren mit schmäleren kürzeren Figurenfeldern gibt einen starken Rhythmus.

Wo wurde nun dieses Pracht- und Riesenstück (s. d. Masse) gegossen und in welcher Gegend mag der Meister der Modeln zu denken sein? Karl Kötschau[3], der den Ofen 1902 wohl erstmalig behandelt, meint, daß die Überlieferung auf Nürnberg als Ursprungsort hinzeige, ohne aber mehr von Gründen anzugeben, als daß auch späterhin noch Beziehungen Nürnberger Arbeiter zu Bauten auf der Veste nachweisbar sind. Er vermutet eine Eisengießerei in der Nähe Nürnbergs. Voß[4] spricht nur von den Reliefs als ausgezeichneten Arbeiten eines Nürnberger Meisters des 15. Jahrhunderts. Die Stilverwandtschaft der Reliefs mit den Wappensteinen von 1489 am Zeughause der Veste veranlaßt ihn, dieses Jahr auch für die ungefähre Entstehungszeit des Ofens zu halten. Irrtümlich unter Berufung auf Voß urteilt Lasius[5], daß Wappenstein und Ofen vom gleichen Meister geschaffen seien.

Nun finde ich, daß der Schnitzer der Modeln für den Ofenschmuck seine Vorbilder von Stichen des Meisters F. V. B. nahm. Die Übereinstimmung zwischen dem heiligen Antonius des Ofens (Abb. 2) und dem des Stiches des Niederländers (Abb. 7) überzeugt wohl sofort; aber auch bei den andern Figuren wie bei den Katharinen und Marien (Abb. 2 u. 8, Abb. 3, 5 u. 9) schlägt die Ähnlichkeit durch. Gibt dieses Zurückgehen auf einen niederländischen Stecher schon einen leisen Fingerzeig nach dem Norden, so kommt anderes noch hinzu[6]: Von Nürnberger Eisenhütten in jener Zeit wissen wir nichts, wohl aber haben wir ausführliche Nachrichten von Gießereien im Siegerlande[7].

Im Jahre 1463 bestanden dort 28, 1497 gar 30 Hütten[8]. Eine Urkunde von 1486—1487, daß „gerhart snytzeler" einen eisernen Ofen goß, den er selbst nach Brabant brachte und daß ein „yßen oben" nach Dillenburg „under dey Kap-

---

[1] Die Form des Aufsatzes an Kachelöfen wie des von 1495 im Goldnen Saal der Veste Salzburg könnte für Koburg von Einfluß gewesen sein.

[2] „Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens", Heft XXXIII, S. 538, Jena 1907.

[3] In „Ein eiserner Ofen auf der Veste Koburg" im Thüringer Kalender 1902, herausg. vom Thüringer Museum in Eisenach.

[4] S. a. a. O.

[5] In „Die Darstellungen auf alten gußeisernen Ofenplatten vom Standpunkte des Kunsthistorikers betrachtet" in „Stahl und Eisen" — Zeitschrift für das deutsche Hüttenwesen, 32. Jahrgang, Nr. 13, 1912. Die Ansicht wiederholt Schrödter in: „Über die ältesten gußeisernen Ofen- und Kaminplatten" in „Stahl und Eisen", 34. Jahrgang, Nr. 26, 1914.

[6] Vgl. ganz allgemein die Figurenfelder und deren Rahmung in Koburg mit den Bronzebeschlägen am Rathaus zu Lübeck, abgeb. bei Springer: Handb. d. Kunstgesch., Leipzig 1909, II, S. 429.

[7] Die Samml. d. Vereins d. Eisenhüttenleute in Düsseld. besitzt eine Eisenplatte mit der Jahreszahl 1497, die, da sie den Namen einer an der Mosel damals seßhaften Familie führt, als in der Eifel gegossen angenommen wird. Der Familienname könnte aber bei jeder Hütte auch außerhalb der Eifel bestellt worden sein. Die Wahrscheinlichkeit ist immerhin auf seiten der Eifel (s. E. Schrödter a. a. O.).

[8] S. auch für das folgende H. v. Achenbach: „Aus des Siegerlandes Vergangenheit", Siegen 1895, S. 233—286.

Abb. 1. Gotischer Ofen der Veste Coburg

Unterofen: 1,92 m breit, 1,62 m hoch (ohne Füße), Oberofen: 0,86 m breit, 1,07 m hoch

Abb. 3
Maria, Katharina und Wappenschild
mit Thüringer Löwen

Abb. 2
Antonius und Katharina vom Coburger Ofen

Abb. 4
Kursächsisches Wappen
vom Coburger Ofen

Abb. 5
Maria und Katharina
vom großen Ofen der Veste Coburg

Abb. 6
Oberteil des gotischen Ofens auf der Veste Coburg
Ritter mit sechs zum sächs. Wappen gehörigen Schilden

Abb. 7. Hl. Antonius des Meisters F. V. B.
Berlin, Kupferstichkabinett

Abb. 8. Hl. Katharina des Meisters F. V. B.
Berlin, Kupferstichkabinett

Abb. 9. Maria des Meisters F. V. B.
Berlin, Kupferstichkabinett

pelle“ geliefert wurde[1], dürfte die älteste über gußeiserne Öfen sein. Für die folgenden Jahre ist der Guß vieler eiserner Öfen im Siegerlande bezeugt, die nach auswärts verschickt wurden. So sandte der Siegener Landesherr, Graf Johann V., 1508 dem Grafen Philipp d. Ä. von Waldeck zwei Öfen zur Aussteuer[2]; 1514/15 ging ein Ofen ins Kloster Schiffenburg (wohl Schiffenberg bei Gießen), 1516/17 einer nach Köln, 1520/21 an die Klosterbrüder zu Dorsten, 1521/22 zwei Öfen an Graf Heinrich nach Brabant (wogen zusammen 61 Zentner), zwei weitere für den Pfalzgrafen zu Heidelberg (wogen zusammen 52 Zentner, 12 Pfund), 1522/23 wieder ein Ofen nach Köln (wog 5¾ Zentner) usf. 1523/24 ist die Rede von einem „snytzer von wetzflar“ (Wetzlar), der einen Gulden bekam „vor das Nassawsche wappen er mym gn. hern, zw denen ysen oeffen gesnyten“. 1563 bestellte z. B. Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Weimar für seinen „angefangenen und fast vollbrachten Bau“ vier eiserne Öfen, „wann wir dann in erfarung kommen, daß in Euerem Lande zu Siegen sonderlich gute öfen gemacht werden sollen“. Von Siegen aus scheint erst der Ofenguß nach dem benachbarten Hessen gelangt zu sein — denn wohl sind dort 1508 und 1526 schon Gußöfen im Gebrauche nachweisbar, aber es ist nicht sicher, daß vor 1539[3] Öfen dort selbst hergestellt wurden[4].

Um diese Zeit war Philipp Soldan zum Frankenberg für die Hütten des Klosters Haina in Hessen tätig, während das Siegerland in dem Meister „P. im Schild“[5] einen Schnitzer für seine Modeln gefunden zu haben scheint. Leider ist im Siegerlande selbst kein vollständiger Ofen der Gotik oder der Renaissance mehr erhalten, wogegen Hessen bei dem Reichtum an noch jetzt von den alten Geschlechtern bewohnten Schlössern eine ganze Anzahl noch heute benutzter Öfen aufbewahrt. Da diese nun alle sich im Aufbau dem Koburger Stücke anschließen, so vermute ich, daß der Koburger Ofen in Siegen entstand und die hessischen Öfen ihre Form von dorther nahmen[6].

Ein Ofen in der Bibliothek des Ysenburgischen Schlosses zu Büdingen i. H., datiert „1536“, zeigt ganz die Anlage des gotischen Stückes auf der Feste Koburg (Abb. 10). Auch er endet nach vorne zweiseitig, auch er führt Wappen in den vorderen Schmalplatten und Figuren unter sehr ähnlichen Wimpergen in den Seitenwänden. Die vertikale Teilung aber wurde an den Seiten nicht mehr durchgeführt. Die Dreigliederung durch das Maßwerk hat mehr dekorativen als architektonischen Charakter. Der Oberofen wurde offenbar später aus Kacheln angefügt — vielleicht an Stelle eines eisernen Aufsatzes.

Auch der Eisenofen aus der Gaststube des Pfalzgrafen Ottheinrich im Schloß Grünau bei Neuburg a. d. Donau (jetzt Bayrisches Nationalmuseum, München) aus dem Jahre 1536 hat den spitzen zweiseitigen Schluß (Abb. 11) — doch sind

---

[2] S. J. v. Arnoldi: „Gesch. d. Oranien Nassauischen Länder u. ihrer Regenten“, III. Bd., 2. Abt., Hadamar u. Koblenz 1816, S. 75.

[2] S. L. Bickell: „Die Eisenhütten des Klosters Haina u. der dafür tätige Formschneider Philipp Soldan v. Frankenberg“, Marburg 1889, S. 2.

[3] „1539“ ist der Ofen in der Dombibliothek zu Fritzlar datiert, dessen Modeln von Philipp Soldan geschnitzt wurden. — S. A. Kippenberger: „Philipp Soldan zum Frankenberg, ein hess. Bildhauer des XVI. Jahrhunderts“, Wetzlar 1926. Diese Arbeit wurde bei der vorliegenden Abhandlung benutzt.

[4] H. Kruse in „Gußeiserne Grabmale aus d. Siegerlande“ aus „Stahl und Eisen“, 36. Jahrg., Nr. 48, 1916 spricht v. einer Nachricht aus d. Jahre 1474 über das Gießen v. Öfen i. Siegerlande

[5] S. A. Kippenberger: „Vom Kunsteisenguß des Siegerlandes und dessen Meistern“ in „Siegen u. das Siegerland 1224/1924“, Siegen 1924.

[6] Für Hessen als Herkunftsland sprächen die nahen Beziehungen zwischen Hessen u. Friedrich dem Weisen, für den nach Lehfeld u. Voß (s. a. a. O.) der Koburger Ofen gegossen wurde.

die Breitwände rein dekorativ in rechteckige Felder mit Büstenfiguren aufgelöst. Da wir urkundlich wissen (wie schon erwähnt), daß Graf Wilhelm von Nassau (Siegen) dem Pfalzgrafen für das Heidelberger Schloß 1521 zwei Eisenöfen gießen ließ, so ist die Annahme naheliegend, daß auch dieser Ofen aus dem Siegerlande stammt. Von einem anderen Eisengußofen in Süddeutschland — allem Anscheine nach noch heute auf seinem alten Platze, nämlich im Rathaussaal zu Überlingen am Bodensee (Abb. 12) — läßt es sich nachweisen, daß er Versandstück aus dem Siegerlande oder auch Hessen ist. Die Modeln für diesen Ofen wurden nämlich von dem Meister „P. im Schilde" geschnitzt, von dem noch eine ganze Reihe Arbeiten im Siegerlande und in Hessen sich vorfinden[1]. Er gleicht sich im Aufbau und Gliederung stark den Soldanschen Öfen an, die die Linie der Entwicklung Koburg-Büdingen weiter fortsetzen. Ein horizontales Gesims, stärker als das in Büdingen bereits vorhandene, scheidet die Längsteilungen in obere und untere Felder. Die unteren, niedrigeren lassen den oberen, die nun an den breiten Wänden Szenen, an den Stirnseiten Figuren tragen, den Vorrang. Die Breitseiten bestehen, wie auch die in Büdingen schon, aus je einer Platte. In dem Platzschaffen für die Szenen liegt ebenso die Absicht des neuen Renaissancegeistes wie darin, daß der „Chor" nun nicht mehr spitzwinklig, zweiseitig aneinander stößt, sondern daß durch eine dritte Platte eine Schau- und Stirnseite hergestellt wird. Die Eckleisten — nun nicht mehr wie am Koburger Ofen als Pfeiler gedacht, sondern durchornamentiert wie Renaissancesäulen. Solche Erinnerung wecken sie durch die Art, wie sie in einem unteren gesonderten Schaftteil zu ihrem Anstieg ausholen und wie dieser in der Weise spätgotischer Dienste — etwa an Fensterleibungen — gemustert ist. Wie zu einer Basis und zu einer Deckplatte kragt denn auch das untere und das obere Gesims des Ofens die „Säulen" betonend aus. Das vielfache Sichbrechen vom Lichte verschieden getroffener Flächen tut demselben spätgotischen Gefühle Genüge, das Reiz und Ausdruck in Reichtum und Vielgliedrigkeit eines Gewandes suchte. Schwellende Baluster tragen mitunter die Ofengebäude. Auf dem Stiche Aldegrevers mit dem Gleichnis vom armen Lazarus (Abb. 13) kommt ein Eisenofen vor, dessen sichtbare Breitplatte in der Art Soldanscher Tafeln geteilt ist. Die überschnittenen Ornamente des unteren Streifens lassen an die Zierstücke unter dem Lazarusrelief des Ofens Soldans in der Dombibliothek zu Fritzlar denken (Abb. 15). Der obere und Hauptteil zeigt aber Figuren.

Zu der so beschriebenen Form wurden die Soldanschen Öfen auf Schloß Birstein[2] im Vogelsgebirge (Abb. 14), der im Dom zu Fritzlar (Abb. 15) und der Renaissanceofen der Veste Koburg zusammengesetzt. Letzterer also auch ein Erzeugnis hessischer Hütten, der unsere Annahme in betreff der Herkunft des Koburger großen Ofens stützt. Die Aufsätze aus Eisen in Fritzlar und in Birstein sind nachträglich hinzugekommen. Die Modeln des Fritzlarer Oberofens rühren noch aus dem 16. Jahrhundert, sind wie die Vorderseite Reliefs Soldans oder wie die Kreuzigung auf der Breitplatte im Anschluß an Bilder des Frankenberger Meisters gearbeitet[3]. Die obere Seitenplatte des Hauptofens zeigt das Gleichnis vom reichen Manne und dem armen Lazarus, nach vorne folgt auf den Schmalplatten die Gestalt des David, dem auf der anderen Seite Jesajas entspricht. An der Ofenstirne, dem bevorzugtesten Platze,

---

[1] S. A. Kippenberger a. a. O.

[2] Nach Mitteilung des Freiherrn L. Riedesel zu Eisenbach war Valentin von Hutten zu Stolzenberg (gest. Soden 1569) der ursprüngliche Besitzer, dann kam der Ofen in das Kloster zu Saalmünster.

[3] Die gleiche Kreuzigung besitzt Freiherr L. Riedesel auf Eisenbach.

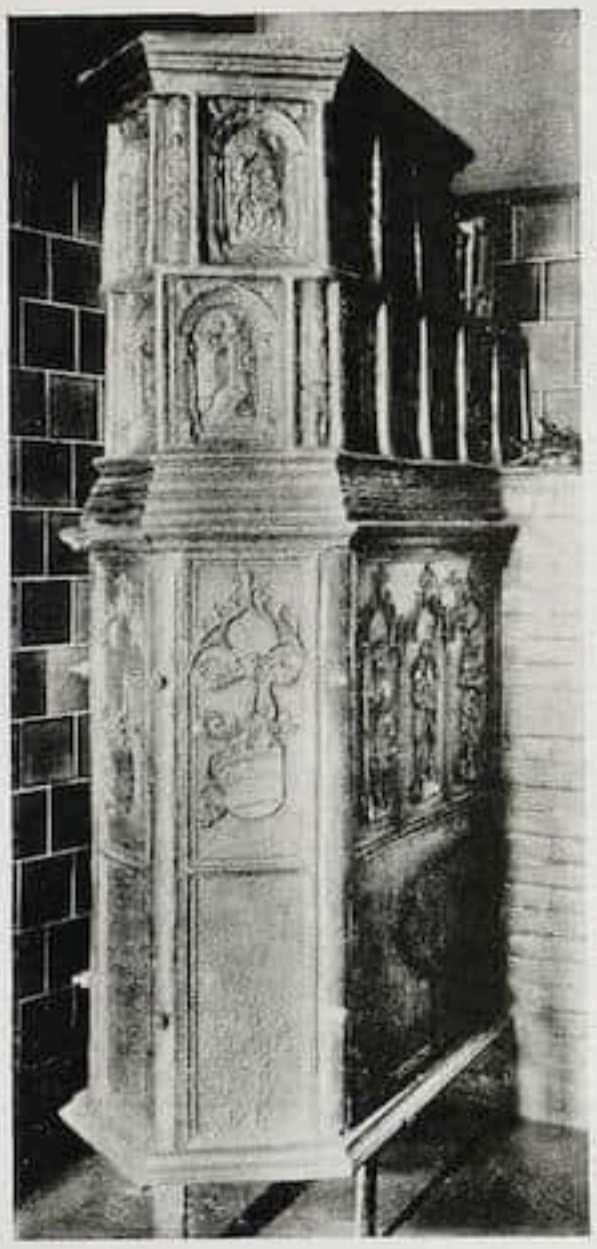


Abb. 10. Ofen in der Bibliothek des Schlosses zu Büdingen i. H.

Abb. 11. Ofen aus der Gaststube des Pfalzgrafen Ottheinrich im Schlosse Grünau bei Neuburg a. d. Donau. 1536
1,10 m lang, 1,20 m hoch (ohne Füße) / Jetzt Nat.-Mus., München

Abb. 12. Ofen im Rathaus zu Überlingen am Bodensee. Werk des Meisters „P. im Schild". Parisurteil u. David „schluck den Goliad zu dod"

Abb. 13. Stich Aldegrevers mit Gleichnis vom reichen Manne und dem armen Lazarus. Anregung zu der Darstellung Soldans in Fritzlar (s. Abb. 15)
Links oben: Gußeiserner Ofen

Abb. 14. Ofen im Schlosse zu Birstein bei Vogelsgab. 1540

Abb. 15. Ofen in der Dombibliothek zu Fritzlar. 1539
Höhe des Unterbaues vom Fuß bis zum Gesims: 1,60 m
Höhe des Aufsatzes: 0,87 m, Breite der Seitenwand: 0,73 m

die Himmelskönigin Maria (die Pausbacken und die schief sitzende Krone recht bezeichnend für die deutsche Renaissance) und unter ihr Gideon — die einzige Figur in dem breiten unteren Zierstreifen. Ganz ähnlich die Verteilung in Birstein (Abb. 14): In der Mitte die heilige Juliana den Teufel bändigend — rechts und links an den Vieleckksseiten Heilige —, die Breitwand bedeckt mit der Darstellung des Gleichnisses vom Könige, der mit seinen Knechten rechnen wollte (Matth. Kap. 18, V. 23 bis 35 [Abb. 16])[1], dann unten eine Zone mit Ornamenten. Die Jahreszahl „1540" liest man in dem Gleichnisbild zu Füßen des Thrones. Die Schmaltafeln des polygonalen Schlusses des Renaissanceofens in Koburg, der „1548" datiert ist, sind im besonderen Sinne eine Art statutarisch-plastische Schilderung der Paradiesesgeschichte; an der Ofenstirne steht der Paradiesesbaum, links und rechts davon die Figuren von Adam und Eva. Die Breitwand erzählt die Geschichte von Christus und dem samaritischen Weibe (Joh. 4)[2].

(Fortsetzung folgt.)

[1] Dieselbe Platte — nur anstatt der Huttenschen Wappen Medaillons mit Köpfen — bewahrt das Germ. Museum . Nürnberg. Diese wird hier abgebildet.

[2] Abguß desselben Models noch einmal im Altertumsmus. in Mainz.

Holzschnitt aus Bernardus, Sermoni al bene vivere. Florenz 1495

(J. Baer & Co., Frankfurt a. M., Kat. 725, Nr. 362)

Ponte-Molle und Cervaro

Von FRIEDRICH NOACK

DEN Künstlern der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts klangen die beiden Worte Ponte-Molle und Cervaro wie Zauberformeln, die den Eintritt zu geheimnisvollen Herrlichkeiten eröffneten, wie die Verheißung höchster Lust und Lebensfreude. In jener Zeit war das Ziel der Sehnsucht unserer deutschen Künstlerjugend der Studienaufenthalt in Rom, der als die Krönung der Lehrjahre, als die unentbehrliche Ergänzung der heimischen Berufsausbildung galt und bei vielen zu langem Verweilen oder gar zu dauernder Seßhaftigkeit am Tiberstrand führte. Neben den Denkmälern und Meisterwerken alter Kunst lockten den Jünger der Musen die Schönheit italienischer Natur und Landschaft, die freie Ungebundenheit des Lebens im Süden und die frohe, sorglose Kameradschaft der deutschen Genossen, deren bedeutungsvolle Losungsworte die Überschrift unseres Aufsatzes bilden. Die Ponte-Molle-Gesellschaft der deutschen Künstler und ihre Cervaro-Feste nahmen in dem Traum und der Erinnerung von der künstlerischen Romfahrt einen Ehrenplatz ein. Als Schöpfungen deutschen Humors und künstlerischer Laune, als charakteristische und wesentliche Erscheinungen im deutschrömischen Künstlerleben der klassizistischen und romantischen Zeit verdienen sie vor der Vergessenheit bewahrt zu werden, denn sie bilden ein anziehendes Stück deutscher Kulturgeschichte. Es ist, obwohl ihre Anfänge kaum ein Jahrhundert zurückliegen, schon viel Legende darum gerankt und manches mit einem Schleier verhüllt; schon zu Lebzeiten der Ponte-Molle-Gesellschaft war ihre Geschichte sagenhaft, da es an sicheren Aufzeichnungen fehlte, die mündliche Überlieferung aber naturgemäß schwankend war.

Das landsmannschaftlich kameradschaftliche Zusammenleben der deutschen Kunstgenossen in der Ewigen Stadt hatte schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts seine festen Stätten in der Umgebung des Spanischen Platzes, im Caffè Greco, der Trattoria della Barcaccia und den durch die Güte des Stoffs bekanntesten Weinschenken. Aber wenn die politischen Unruhen von der Zeit der französischen Revolution an einerseits die Wirkung hatten, die Deutschen auf dem fremden Boden zu engem freundschaftlichen Zusammenschluß zu nötigen, so waren sie dagegen ein Hindernis für die freie Entwicklung eines frohen geselligen Verkehrs. Erst seit dem Anbruch des neuen Jahrhunderts finden wir Anfänge von lustigem korporativen Leben auf Grund der Wohnungsgemeinschaft, indem manche Häuser des Fremdenviertels bis unters Dach von nordischen Künstlern besetzt waren. Deutsche, Dänen, Norweger, Schweden und Balten hielten in kleinen Gruppen treulich zusammen, wofür die Insassen des Palazzo Galoppi an den Quattro Fontane ein hübsches Beispiel gaben, von denen der dänische Maler Lund in seinen Briefen rühmt, daß dort der echte „Budengeist“ in den Herzen wohne. Der Dreikönigentag scheint damals gewöhnlich Anlaß zu einem festlichen Ausflug der germanischen Künstlerkolonie gegeben zu haben; 1907 wird von einem solchen berichtet, an dem 57 Mann teilnahmen, die auf der Höhe des Grabmals der Cäcilia Metella ein frohes Gelage mit Musik und Gesang hielten. Im Oktober 1810 gab der Landschaftsstecher Gmelin, der auf einem Streifzug durch die Campagna in die Grotten von Cervaro geraten war, die Anregung zu einem gemeinsamen Künstlerausflug nach diesem durch geheimnisvolle Schönheit ausgezeichneten Punkt an den Ufern des Anio. Bis dahin war zwar die Stätte

den Hirten und Jägern bekannt, welche die Einöden um Rom durchstreiften, aber unter den deutschen Künstlern dürfte wohl Reinhart der einzige gewesen sein, der von dem Vorhandensein dieser großartigen Felswildnis eine Ahnung hatte, da er auf seinen Jagdausflügen sie öfter betreten hatte. Einer der ersten festlichen Ausflüge zu den Cervarogrotten, an dem nach Reinharts Zeugnis etwa 30 Personen teilnahmen, wurde Ende März 1812 zu Ehren des gerade in Rom anwesenden Prinzen Bernhard von Sachsen-Weimar unternommen; auch ein Prinz Hohenlohe und der französische Altertumsforscher Millin fanden sich in der Gesellschaft.

Einen kräftigen Aufschwung nahm das kameradschaftliche Leben der deutschen Künstlerschaft am Tiber durch die Befreiungskriege; das Vaterlandsgefühl erstarkte, und zugleich wuchs die deutsche Künstlerkolonie rasch an Zahl derart an, daß sie nach Umfang und persönlicher Bedeutung ihrer Mitglieder an erster Stelle unter den Berufsgenossen der Alma Urbs stand. Unmittelbar nach der Wiedererhebung Deutschlands treffen wir die ersten Zeugnisse dafür, daß in den Kreisen der Künstler aus deutschen Landen ein kräftiges korporatives Bewußtsein erwachte und nach Ausdruck suchte. Es gab sich zunächst darin kund, daß sich die Künstlerschaft als ein geschlossenes Ganze betrachtete, als ein „Volk", wie damals schon der Ausdruck lautete, der in den folgenden Jahrzehnten zur gangbaren Bezeichnung der Angehörigen der Ponte-Molle-Gesellschaft wurde. Der im Caffè Greco seßhafte Künstlerkreis fühlte sich als ein an bevorzugter Stelle der Erde bestehender Freistaat, in den einzutreten jeder neue Ankömmling sich zur Ehre anrechnen mußte, eine selbstbewußte Auffassung, die ganz im Einklang stand mit der damals allgemein herrschenden Anschauung, daß die Ewige Stadt die Wiege und Schule, das gelobte Land der Künste sei, daß für einen Jünger der Musen das Leben erst beginne in dem Augenblick, da er den klassischen Boden betrete. Daß eine förmliche Aufnahme in diesen Künstlerkreis schon damals üblich wurde, wird durch die Aufzeichnungen des schwedischen Dichters Atterbom bezeugt, der im März 1818 mit seinem Gefährten, dem dänischen Literaturhistoriker Hjort, in diesen Kreis förmlich aufgenommen wurde, „ein nach eigenen Gesetzen, Sitten und Gewohnheiten frei regiertes Volk", als dessen Versammlungsorte er das Caffè Greco und die Locanda Borghese am Ripettahafen nennt. Genaueres sagt Atterbom über die Gesetze und Sitten des Volkes nicht. Wir dürfen jedoch annehmen, daß der Ponte-Molle schon damals bei der Aufnahme eine Rolle spielte. Über Ponte-Molle mußte ja seit alter Zeit jeder Fremdling aus nordischen Ländern gehen, um an das ersehnte Ziel zu gelangen, und diese durch große geschichtliche Ereignisse geweihte Brücke war seit Jahrhunderten die Stelle, wo man Ankommende empfing und Abreisende verabschiedete; zum feierlichen Zeremoniell der Ankunft eines neuen Gesandten beim Heiligen Stuhl gehörte seine festliche Einholung durch römische Würdenträger und Truppen in langem prunkhaften Wagenzug vom Ponte-Molle bis zum päpstlichen Palast. Für den deutschen Künstler bezeichnete der Übergang über diese Brücke den Eintritt in einen neuen bedeutsamen Lebensabschnitt; was lag also näher als die Aufnahme unter das deutsche Künstlervolk als eine Feier des Übergang über die Schicksalsbrücke zu begehen und nach dem Muster der Gesandtenempfänge mit einem scherzhaften Gepränge zu umgeben? Ursprünglich fanden die Begrüßungen neuer Ankömmlinge durch die anwesende Künstlerkolonie in einer Weinschenke am Ponte-Molle selbst mit Ansprache und Umtrunk statt, die Aufnahme wurde danach als „Übergang über Ponte-Molle" bezeichnet, und das „Volk", welches sie vornahm, nannte sich „Ponte-Molle-Gesellschaft".

Über die Formen, unter denen sich die Aufnahme anfänglich zu vollziehen pflegte, ist uns nichts Sicheres überliefert, aber man darf annehmen, daß zu einer Zeit, als der Klassizismus in der Baukunst wie in der Plastik in Blüte stand und in der Malerei sich noch gegenüber den Reformbestrebungen der Klosterbrüder behauptete, die Vorbilder dafür der Antike entnommen wurden. Daß der antike Stil in den ersten Jahren nach den Befreiungskriegen für die festlichen Belustigungen des Künstlervölkchens maßgebend war, erfahren wir aus den Reisebriefen des Germanisten F. H. von der Hagen, der von einem Fest berichtet, welches am 2. Mai 1817 in einer Vigna vor Porta Salara unter großem Zulauf begangen wurde. Der Gewährsmann bemerkt dazu: „Unter den Künstlern hat sich nämlich ein Bild der antiken Sitte erhalten, Triumphe zu feiern, wenn sie nach langer Abwesenheit von Rom und auswärtigen Unternehmungen wieder dahin zurückkommen. Es ist ein großer und voller Triumph, wer ganz aus Italien und gar in Griechenland gewesen ist, ein kleiner oder eine Ovation, wer aus anderen Gegenden Italiens wiederkehrt. Diesmal waren 7 große Triumphatoren, meist aus Griechenland, denen sich mehrere kleine und auch Kunstfreunde im ähnlichen Fall anschlossen." Hagen beschreibt dann bis ins kleinste den Verlauf dieses Triumphfestes mit seinen gravitätisch-scherzhaften Zeremonien, den Umzug der Gesellschaft mit Thyrsusstäben durch die Vigna, voran die Triumphatoren, teils in Purpurgewändern auf Eseln reitend, teils auf einem zweirädrigen, zur Biga umgewandelten Karren stehend, und die festlichen Reden, in denen die Erwerbung der Aegineten für München und die Entdeckung des Apollotempels zu Phigaleia mit Anspielungen auf den Eroberer Mummius behandelt wurden. Das Fest verlief sehr lustig und lief in den üblichen bacchantischen Tumult aus. Wer die mit einem Triumph beehrten Künstler und Kunstfreunde gewesen sind, sagt Hagen nicht ausdrücklich, aber aus seinen Mitteilungen geht hervor, daß der Bildhauer Johann Martin Wagner, der Maler Josef Anton Koch und der Kunstforscher Otto Magnus von Stackelberg unter den Triumphatoren waren. Eine urkundliche Bestätigung dieser Sitte findet sich in einem undatierten Blatt, welches den Akten der Ponte-Molle-Gesellschaft beiliegt und folgenden Wortlaut hat:

„Senatus Consultus. Nachdem der Rat die ihm vorgelegten Ansprüche auf einen zu haltenden Triumph in Beratung gezogen und die Verdienste eines jeden reiflich erwogen hat, so bewilligt derselbe kraft dieses Ratschlusses den Nachstehenden die Ehre eines festlichen Triumphes, und zwar jedwedem nach dem Maße seines Verdienstes in der von unseren Vorfahren herkömmlichen Weise." (Hierauf folgen die Namen.)

„Die von den Triumphierenden zu hinterlegenden Gelder haben die Quästoren in Empfang zu nehmen und davon die Kosten zu bestreiten, die Anordnung des Triumphs bleibt jedoch den kurulischen Aedilen überlassen. S. C."

Dieses einzig übrige Aktenstück aus der Frühzeit der Ponte-Molle-Gesellschaft zeigt wieder die Anlehnung an die Antike bei der scherzhaften Gestaltung des Festprogramms und beweist, daß die hier genannten Ehrungen einem älteren Brauch entsprachen. Mit dem Beginn der zwanziger Jahre gingen wesentliche Veränderungen im geselligen Treiben des Volkes vor. Auf Ausdehnung und Form seiner Belustigungen übte selbstredend die Eigenart einzelner Künstler einen entscheidenden Einfluß. Nun war um 1820 ein Maler über Ponte-Molle gegangen, der wie wenige andere zum Anführer bei allen gemeinsamen Vergnügungen befähigt war, der Hamburger Ferdinand Flor, den König Ludwig eben wegen seiner vorwiegenden Begabung den „Semper in floribus" nannte. Aus dessen eigenen, sowie aus Ludwig Richters „Lebenserinnerungen

eines deutschen Malers“ wissen wir, daß Flor dem heiteren Treiben des Volks einen neuen starken Antrieb gab, indem er z. B. in seiner Werkstatt im Palazzo Guernieri (Via di Porta Pinciana 37) die unter dem Namen „Allegria“ berühmt gewordenen Abendunterhaltungen mit mimischen, deklamatorischen und Gesangsdarbietungen einrichtete, bei denen eine ansehnliche Menge feurigen Frascatiweins nie fehlte und zu denen sich die besten Künstler der Zeit zusammenfanden. Flor hat sich durch diese Veranstaltungen allgemein Beliebtheit und Ansehen erworben und ist ohne Zweifel zu einer der mit altrömischen Titeln geschmückten Führerstellen erhoben worden. Wir haben dafür ein Zeugnis in seinen eigenen Aufzeichnungen, wo er von der Entstehung des Cervarofestes sagt: „Dieses Fest, welches im Frühjahr in schönen Felshöhlen, Cervaro genannt, stattfand, war durch einige Künstler, unter denen auch ich mich befand, vor meiner Abreise nach England (dieselbe fällt in den Herbst 1828) angefangen worden; es war damals ohne Verkleidung, ausgenommen, daß ich als Julius Cäsar auf einem Fels eine Rede an mein Volk hielt und wir ein frugales Frühstück mit Wein verzehrten.“ Eine Ergänzung hierzu bieten Ludwig Richters Lebenserinnerungen. Er erzählt, daß Flor am Anfang des Sommers (es war 1824) Rom verlassen hatte, um in seine Vaterstadt Hamburg zurückzukehren, aber schon im Herbst wieder am Tiber auftauchte. Auf Verabredung taten nun die übrigen Künstler im Caffè Greco, als ob sie ihn nicht wieder erkannten „bis man endlich mit ihm überein kam, einen Zug nach Cervaro zu veranstalten, ihn dort feierlichst als den alten und echten Flor anzuerkennen und wieder aufzunehmen.“ Richter schildert das Fest an einem schönen Sonntagmorgen, wozu sich „eine sehr zahlreiche Gesellschaft von Künstlern und Gelehrten, von vier mit Wein und Proviant beladenen Eseln und ihren Treibern gefolgt“ einfand. Flor führte zu Esel und im antiken Senatorenkostüm bei den Cervarogrotten einen feierlichen Aufzug an, und „von einem isolierten Felsklotz hielt er eine komische Anrede, worin er um erneute Aufnahme bat und gutes Regiment versprach. Braun (der Bildhauer J. W. Braun aus Stuttgart) überreichte ihm mit scherzhafter Rede den Schlüssel Roms und das Schwert der Gerechtigkeit, einen großen Hausschlüssel und ein ehrbares Brotmesser.“ Das Fest in den Grotten erscheint also 1824 als ein bestehender Brauch des Volkes. In einem Brief an den Maler Nerly gab der alte Reinhart aus dem Gedächtnis an, daß an den frühesten Ausflügen nach Cervaro nur 8—10 Künstler teilgenommen hätten, und daß ein größeres Fest mit 30 Teilnehmern in Gegenwart des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar „1809 oder 1810, wenn ich nicht irre“, stattgefunden habe (tatsächlich erst 1812). Da nun später über die Taten der P.-M.-Gesellschaft und die Cervarofeste Buch geführt worden ist und die Amtsjahre der Präsidenten nach einer scherzhaften Chronologie (Olympiaden) gezählt wurden, in der das Jahr 1835—36 mit dem Cervarofest 1836 die Nummer XXII führt, so ist ersichtlich, daß die P.-M.-Ritter selbst den Beginn ihrer Einrichtungen von den Befreiungskriegen an datierten, was mit der Reinhartschen Angabe über das erste größere Cervarofest (1812) ungefähr übereinstimmt. Wenn wir uns als Anführer bei den ältesten Cervarofahrten den Maler und rüstigen Jäger Reinhart zu denken haben, so ist als sein Nachfolger bis 1828 Ferdinand Flor anzusehen. Die Chronik der P.-M. gibt erst von 1830 an genauere Auskunft über die Persönlichkeiten, die über das Volk geherrscht haben und nennt für die vorhergehenden Jahre auf Grund mündlicher Überlieferung einen der Brüder Riepenhausen ohne Datum als „Konsul“. Außerdem erwähnt sie eine Art von Kneippräsidium, die „Brandwache“, deren Name schon ihre Bestimmung andeutet: bis in die tiefe Nachtstunde

am Kneiptisch auszuharren. Als Häupter der Brandwache nennt die Chronik 1827—28 die Maler Anton Dräger, Eduard Erhard und Josef Führich; aus anderen Quellen erfahren wir, daß auch der Weimarer Landschafter Friedrich Preller dazu gehörte, den die Chronik als General der P.-M. 1829 nennt.

Über das Treiben der P.-M.-Gesellschaft am Ende der 20er Jahre erfahren wir einiges aus Briefen deutscher Italienreisender und aus Lebenserinnerungen von Künstlern. Der Schriftsteller Friedrich Christof Förster, der im Herbst 1829 nach Rom kam, meldet uns, daß damals der feuchtfröhliche Empfang neuer Künstler am P.-M. selber üblich war, ähnlich der Fuchsenbegrüßung an manchen deutschen Universitäten mit dem Lied: „Was bringt der Postillon?“ Da Förster in Gesellschaft einiger junger Maler reiste, wurde er Zeuge eines solchen Empfangs und erzählt: „Ein älterer Maler, ein würdiges bemoostes Haupt kam uns entgegen und setzte sich an die Spitze des Zugs, und die erwartenden Freunde empfingen uns mit einem jenem Studentenlied nachgebildeten Lied ‚Was bringt der Vetturin?‘, worauf dieser die jungen Landsleute anmeldete, die dann ihrerseits solche Ehre hoch aufnahmen und zuletzt die Zeche bezahlen mußten.“ In der Folgezeit wurde der etwas unbequeme Empfang draußen an der Tiberbrücke durch eine Begrüßungsfeier in einer günstig gelegenen Schenke der Stadt ersetzt, wo sich eine größere Zahl von Genossen gemächlich zusammenfinden konnte. An Stelle der Osteria Borghese am Tiberhafen Ripetta kam die Osteria Scozzese in Aufnahme, welche dicht bei Piazza Barberini am Anfang der Via Quattro Fontane im Erdgeschoß eines zum schottischen Priesterkolleg gehörigen Gebäudes betrieben wurde. Der große Saal, der später in eine Kapelle umgewandelt wurde, ist mehrere Jahre hindurch der Schauplatz der Lustbarkeiten der P.-M.-Ritter gewesen, und hier hat auch das Fest stattgefunden, welches dieselben im Oktober 1830 dem Sohn Goethes wenige Tage vor seinem plötzlichen Tod gegeben haben. Wie die Scozzese der gewöhnliche Sammelpunkt für die abendlichen Gelage unter Leitung der Brandwache war, so diente das Caffè Greco den Zusammenkünften beim Frühstück und Nachmittagskaffee. Hier pflegte die Regierung des Volks Bekanntmachungen anzuheften, vor allem die Ankündigungen von P.-M.-Abenden in der Scozzese, wenn neue Füchse aufzunehmen waren, und die Aufforderung zur Teilnahme am Cervarofest. Der Schauplatz dieses Frühlingsfestes, zu dem das Volk Ende April oder Anfang Mai, bevor die Künstler sich zu Studienfahrten in die nahen Berge oder nach Umbrien, Toskana, Neapel oder Sizilien zerstreuten, sich noch einmal vereinigte, die Grotten von Cervaro, sind mächtige Höhlen im vulkanischen Tuffboden, entstanden durch Steinbrüche, die in alter Zeit unter Tag betrieben worden waren, um das Baumaterial für die Nachbarstädte Gabii und Collatia zu gewinnen. Sie bilden am linken Ufer des Anio unweit des Ponto Mammolo und der Via Tiburtina eine Reihe von weiten unterirdischen Räumen, deren Decken von gewaltigen Pfeilern getragen sind, hier und da auch durch Einsturz mit Oberlicht versehen, zumeist aber in Dämmer gehüllt und an den Eingängen und sonstigen Öffnungen von dichtem Gestrüpp und Gerank umgeben, wodurch die malerischsten märchenhaften Bilder entstehen, kurzum eine Stätte in der einsamen Campagna, so recht geschaffen zur Anregung der künstlerischen Einbildungskraft. Von den Hügeln, in deren Schoß die Höhlen sich öffnen, genießt man eine prächtige Aussicht nach den Albaner- und Sabinerbergen, weite Wiesenflächen dehnen sich über dem Tal des gewundenen Aniolaufs aus, und ein paar hundert Schritte davon ragt ein altersgrauer Wartturm aus dem Mittelalter in die blaue Luft, Torre di Cervaro, der den baulichen Mittelpunkt der Tenuta Cervaro bildet,

die damals im Besitz des Kapitels von S. Maria Maggiore war. Das Gelände von rund 270 Hektar bestand nur aus Weideland, dessen Nutzung während des Winters an Schafhirten verpachtet wurde, die zu Beginn der warmen Jahreszeit nach den Gebirgen abzogen, so daß die Gegend einen großen Teil des Jahres völlig verödet lag. Die romantische Eigenart des Ortes erklärt die Vorliebe der Künstler für ihn, und seine Abgelegenheit gestattete ihnen, sich dort ungehindert nach Herzenslust zu tummeln und alles zu treiben, was ihnen die Laune eingab [1].

Das Jahr 1830 bezeichnet einen Wendepunkt in der Entwicklung der P.-M.-Gesellschaft und ihrer Feste; sie werden immer ausgedehnter, erlangen Berühmtheit über die Grenzen Roms hinaus, und die Mitglieder des Volkes erachten es für Pflicht, die Kunde ihrer Taten durch schriftliche Aufzeichnungen zu erhalten. Dieser plötzliche Aufschwung der bisher fast in der Verborgenheit blühenden P.-M.-Gesellschaft wird wieder einer einzelnen Persönlichkeit verdankt, die ihre ungewöhnliche Begabung als Organisator der Lebensfreude in den Dienst des Künstlervolkes stellte. Es war der Erfurter Maler Friedrich Nerly. Mit dem Schluß des Jahres 1828 in der Ewigen Stadt angekommen, hat der von jugendlicher Lebenslust überschäumende, erst 21jährige Künstler so rasch in dem Volk Ansehen erworben, daß er alsbald unter dem General Preller Mitglied der Brandwache und 1829 dessen Nachfolger wurde. Fünf Jahre lang hat Nerly als Generalissimus die P.-M.-Gesellschaft geleitet und ihr für geraume Zeit das Gepräge gegeben, indem er erfindungsreich und phantasievoll neue eigenartige Bräuche einführte und sie mit fester Hand organisierte. Die P.-M. auf dem Gipfel ihrer Berühmtheit, wie sie aus den Jahren 1830 bis 1845 in zahlreichen Darstellungen geschildert ist, muß im wesentlichen als seine persönliche Schöpfung angesprochen werden. An der Spitze einer Bittschrift, mit welcher das Volk im Jahre 1835 den nach Venedig übergesiedelten und am Tiber schmerzlich vermißten Beherrscher zur Rückkehr zu bewegen suchte, werden ihm die folgenden Titel gegeben: „Dem Generalissimus der Künstler in Rom, dem deutschen Nerly, Stifter und Großmeister des Bajocco-Ordens, Erfinder des Schnitzelbankliedes, Begründer der von ihm alljährlich eingeführten Olympischen Spiele, Gesetzgeber der Ponte-Molle und Cerbaro, Inhaber der Sibyllinischen Bücher und Vertrauter des von ihm eingesetzten Orakels.“ Wenn auch nicht alles, was Nerly zur Belustigung der deutschen Genossen in Rom ausgedacht und geschaffen hat, gleichwertig originell und geistreich ist, so muß man doch staunen über die unerschöpflich sprudelnde frohe Laune, womit er sich der Aufgabe gewidmet hat, das gesellige Leben der deutschrömischen Künstlerschaft mit immer neuen Einfällen zu schmücken und dem Volk nach dem Tagewerk frohe Feste zu bereiten. Er hatte allerdings das Glück, während der Jahre seiner Herrschaft über das Volk eine stattliche Anzahl von Genossen um sich zu haben, die ihm an guter Laune und Lebenslust nichts nachgaben und wie ein gutgeschultes Heer auf seine Anregungen eingingen. Von diesem „Generalstab der P.-M.“ unter Nerlys Oberbefehl enthalten die Akten der Gesellschaft ein Verzeichnis, worin jeder ausführlich in witziger Weise gekennzeichnet ist.

---

[1] Heute ist die Tenuta Cervaro im Besitz von Manfredo Pinelli, einem Sohn der Dichterin Ada v. Treskow, der dort rationelle Landwirtschaft treibt, den Boden verbessert und ein Wohnhaus errichtet hat. Zwei Kilometer entfernt ist eine Haltestelle der Eisenbahn, die neuerdings den Namen Cervara erhalten hat (nicht zu verwechseln mit dem Dorf Cervara unweit Subiaco). Der ursprüngliche Name, abgeleitet von dem lateinischen Cerbarium, ist Cervaro; in dieser Form enthält ihn auch die italienische Generalstabskarte, welche die Grotten ausdrücklich mit dem Namen „Grotte dei Tedeschi“ bezeichnet.

„Generalstab der Ponte-Molle. — Generalfeldmarschall der Tiber, incognito le Comte di Rörle, Ritter mehrerer unbekannter Orden, vor allem des römischen Bajocco, Kommandant der P.-M., dreimal ausgeschlagener Kaiser, unumschränkter Herrscher des Vollmonds, Don Federico Nerly. — Schiedsrichter der P.-M., vielgeliebter Abba, d. h. lieber Vater, Nimrod des Generals, genannt Reinecke der ehrliche Fuchs, anerkannt unsterblich, seiner Jugend ein ewiges Beispiel, J. C. Reinhart. — Vizegeneral der P.-M., Kommandant der Infanterie, Vorsitzender der Brandwache, Friedensfürst im Krieg bei der Abwesenheit des Generals, D. Blunk. — Rübezahl, Nuntius bei den auswärtigen Angelegenheiten der P.-M., Burggeist in derselben, Ritter des Elefantenordens, Rennbahnstecher und Zelterbauer der olympischen Spiele, nachtwandelnder Musensohn, Schwanthaler. — Oberhofmundschenk und Ganymed des Generals, Hereinlotser der nordischen Völker, den fremden Nationen ein Schrecken, aber des Generals Hauptstütze im Reich, Janus (Adolf Jahn). — Oberhofmodellierer, Günstling des Generals und Büstenmacher desselben, Oberstleutnant des 40. und 60. Dragonerregiments, Großsiegelbewahrer, Lossow. — Oberst Stammann, Liktor, Comte de Schumack Cerberam, Anbeter des Kalb Moses, sitzend zur Linken des Generals, zweite Stütze des Reichs, E. Stammann. — Oberhofdolmetscher und Zeremonienmeister der P.-M., Ritter vom Großkreuz und Bürger des Reichs an der Tiber, Stammann jun. — Linker Flügeladjutant des Generals, Begleiter auf seinen geheimen Wegen, Ritter vom Großkreuz, Pollack. — Minister des Innern, Ritter vom Großkreuz und vom Bajocco, Wiedemann. — Oberhoftamburmajor von Kirner, Ritter vom Großkreuz mit der Trompete. — Der Barde Nadorp Pudelkopf, sich selbst genug und bieder treu, im Hexenreich sah er im Topf die Teufelsbrut entstehn durch Brei. — Demodokos, geheimer Kabinetsänger des Generals, Ritter vom Großkreuz, Nachtigallenbeschwichtiger und Wetteiferer des Minnesängers, Zwerner. — Minnesänger, Herzenserfreuer im Generalstab, Tuschbläser zur Ruhe und zum Frieden, Böttger. — Oberhofmundkoch, Anbeter des Kochlöffels, unumschränkter Herr aller Gemüse, des Bacchus verbrüderte Gottheit, Fearnley. — Oberhofmedailleur, Münzen- und Medaillenschläger des Reiches, Christensen. — Vom Generalstab anerkannte Gesandten: Erwinus Speckterius, Minister von China, seines Kaisers Bundesschließer mit dem General, Ritter vom Großkreuz. — Minister von England, Mister Hering of the Eiland, Lord Bifsteck, Ritter vom Großkreuz. — Minister von Frankreich, Monsieur de Marochetti, Ritter vom Großkreuz, Anbeter der P.-M., Chamberlan seines Königs und freier Weltbürger im Reich."

In diesem Verzeichnis finden wir außer den Dänen und Skandinaviern, die in der römischen Künstlerkolonie immer zu den Deutschen gezählt wurden und sich selber zu ihnen hielten, zwei Ausländer, den aus deutschem Geschlecht in England geborenen Landschaftsmaler George Edwards Hering und den in Paris aufgewachsenen Piemontesen Carlo Marocchetti, einen tüchtigen Bildhauer, der viele Denkmäler in Turin, Paris und England geschaffen hat. Ihre Bezeichnung als Gesandte von England bzw. Frankreich läßt erkennen, daß das deutsche Künstlervolk sie als Gäste in seinem landsmannschaftlich geselligen Kreise ansah. Das ungebunden lustige Leben der P.-M. zog naturgemäß die Kunstgenossen fremder Nationen zur Beteiligung an, die ihnen mit weitherzigem Entgegenkommen von den Deutschen gerne gewährt wurde. In der Folge war es besonders der Frühlingsauszug nach Cervaro, den stets eine große Zahl nichtdeutscher Künstler mitzumachen wünschte, je mehr derselbe sich zu einer großen, aufsehenerregenden Lust-

barkeit entwickelte. Die Zulassung Fremder änderte aber nichts daran, daß dies Hauptfest der P.-M. ein deutsches war und ausschließlich von den deutschen Künstlern geleitet wurde. So haben es auch die Römer immer aufgefaßt, die in ihrem Sprachgebrauch dem Fest den Namen „Carnevale dei Tedeschi“ gegeben haben.

Wie hat sich nun durch die von Nerly eingeführten Neuerungen das Wesen und Treiben der P.-M. gestaltet? Zu den oben erwähnten Ehrentiteln des Generalissimus und Gesetzgebers der P.-M. gehört auch der eines Stifters und Großmeisters des Bajocco-Ordens. Dieser Orden, von da an das äußere Abzeichen der Zugehörigkeit zum deutschrömischen Künstlervolk, war nichts weiter als ein Bajocco (Soldo, päpstliche Kupfermünze von 5 Centesimi Wert) an hellblauem Band und wurde dem neuen Mitglied bei der feierlichen Aufnahme verliehen. Ob der Stiftung dieses Ehrenzeichens die Absicht zugrunde lag, das Ordenswesen zu verspotten, wie in manchen Reiserinnerungen zu lesen ist ,darf bezweifelt werden. Wenn man weiß, wie wichtig und ernsthaft die meisten Inhaber des Bajocco die scherzhafte Dekoration ansahen, so erscheint die Absicht einer satirischen Verhöhnung wenig glaubhaft; sie wurde in der Tat als eine Auszeichnung angesehen, die nicht allein von Künstlern, sondern auch von anderen gescheiten Leuten, die nach Rom kamen, begehrt und in Ehren gehalten wurde, und ist im Grunde nur der launige äußere Ausdruck des starken Selbstgefühls gewesen, womit der an den Brüsten der Alma Urbs liegende Künstler sich am Ziel der höchsten Wünsche angelangt glaubte und sich zu den größten Dingen berufen wähnte. Wir wissen von Thorwaldsen, daß er den Bajocco-Orden mit den verschiedenen Großkreuzen, die ihm europäische Potentaten verliehen hatten, zusammen in einer Schatulle aufbewahrte und ihn auf Hoffesten neben seine wirklichen Dekorationen an den Frack heftete. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen sind heute noch unter den zahlreichen Orden des nordischen Phidias verschiedene Auszeichnungen der P.-M. zu sehen, dazu eine drei Ellen lange Rolle Papier mit einem von Schwanthaler gezeichneten Fries nach Art des Alexanderzugs, in welchem die ganze P.-M. dargestellt ist, voran Seine Exzellenz der General, dann der Scharfrichter, Hofmedailleur, Hofkoch, Thorwaldsen selbst, die „Scozzenses“, Jahn in einer Tonne schreitend mit der Aufschrift: „Groß Baril“, dann Wagner, Böttcher u. a. Betitelt ist die Zeichnung: „Giubileo furioso all'occasione del secondo Ponte-Molle di Signor Alberto, Roma 1833.“ (Dieser zweite Übergang Thorwaldsens über P.-M. fand statt, als der Meister im November 1832 aus Vicenza, wo er seine Tochter in ein Klosterpensionat gebracht hatte, nach Rom zurückgekehrt war.)

Solange Nerly an der Spitze stand, pflegte er bei der Überreichung des Bajocco mit einigen Versen die Verdienste des neuen Ritters zu preisen: solche kleine Scherzgedichte galten dann zugleich als Verleihungsdiplom und sind zum Teil in den Akten der P.-M. aufbewahrt. Das älteste stammt aus dem ersten Jahr von Nerlys Herrscherzeit und betrifft die Verleihung an einen dänischen Künstler. Es lautet:

„Ein höckerig Kauderwelsch ist eure Sprach' — Doch sagt, der es zu verstehen vermag, — Daß dort jenseits des großen Belt — Der Däne sich gar wohl gefällt. — Warum auch nicht? — Denn die Geschicht — Erzählt von flaumigen Eidergänsen, — Von Herings- und von Walfsichschwänzen, — Vom Eisbär- und vom Stockfischfang — Das ganze Kattegat entlang. — Auch du willst nun Italien sehn, — Wohlan, mein Freund, es soll geschehn! — Doch schmerzlich wird dich Heimweh drücken, — Siehst du die römische Tiberbrücken, — Du wähnst, es seien gar Walfischrücken. — Doch soll dich das nicht ferner pla-

gen, — Heft nur den Bajocc auf deinen Magen, — Und zög' das ganze nordische Meer — Mit allen Eidergänsen her, — Du läßt sie fliegen, kehrst nimmermehr."

Der große Geiger Ole Bull, der durch sein Spiel bei Vollmondschein im Kolosseum die anwesende Künstlerwelt und das ganze diplomatische Korps entzückt hatte, erhielt 1831 den Bajocco-Orden mit der Begründung:

„Der Himmel zählte man stets nur sieben, — Weil keine Kunst es höher gebracht, — Doch war es dem Ole Bull geblieben, — Daß er zur Sieben gesellte die Acht. — So zeigt' er einst im Mondesglanz — Bei nächtlich stillem Schauer — Geöffnet jenen Himmel ganz — in Nerlys Vogelbauer." — (Weil Nerly seinen Sängerchor der deutschen Künstler unter seiner Leitung des Nachts öfter im Kolosseum singen ließ, bis es von der Geistlichkeit verboten wurde, heißt es sein Vogelbauer.)

Der schwäbische Baumeister Johann Michael Knapp erhielt 1833 dem Brodneid der einheimischen Berufsgenossen zum Trotz den Auftrag, an der Ecke des Corso und der Via delle Convertite ein Wohnhaus zu bauen. Die deutsche Künstlerschaft ehrte ihren Landmann wegen dieses Erfolgs mit dem Bajocco-Orden und Nerly dichtete dazu 1834:

„Weil du im stolzen Römerland — Den jetzigen Römern hast gezeigt, — Wie man gen Himmel fügt die Wand, — Daß nimmermehr die Fuge weicht, — Deshalb lohnt dich der General — Mit dem Bajocco allzumal. — Ein Denkmal setztest du dem Norden — Trotz allen bösen Lästerzungen, — Drum sei dir der Bajocco-Orden — Weil du sie hast durch Kunst bezwungen."

Daß die Künstler jener Zeit auf den Besitz des Bajocco am blauen Bande hohen Wert legten, wird nicht allein durch das Beispiel Thorwaldsens, sondern auch durch zwei Urkunden bezeugt, die sich unter den Akten der P.-M. befinden. Es sind Bittschriften an die Ritterschaft, eingereicht von Genossen, die das Unglück gehabt hatten, beim Cervarofest 1844 ihren Orden zu verlieren, und nun demütig um abermalige Verleihung der Auszeichnung baten. Der Russe Nikolaus Ramasanoff, der bei jenem Fest das Amt des Ganymeds bekleidet hat, ließ sich in einer bunt ausgeschmückten Eingabe wie folgt vernehmen: „Dieser Verlust gibt mir Tag und Nacht keine Ruhe und nimmt mir die Kraft, zu trinken, darum lege ich zu den Füßen der Ritterschaft meine untertänigste Bitte, mich mit dem Bajocco-Orden von neuem zu begnadigen." Das gleiche Mißgeschick war dem jungen Maler Karl Lindemann-Frommel begegnet: er richtete eine mit künstlerischem Humor ausgestattete Bittschrift an die „Allerdurchlauchtigste, durchlauchtigste, Hochgeborene, Hochwohlgeborene, wohlgeborene Herren und hohe Ritterschaft", auf welcher der Präsident im Schmuck seiner Würden thronend und von der Ritterschaft umgeben dargestellt ist, während der Bittsteller flehend im Staub hingestreckt vor den Stufen des Thrones liegt. Der Text ist ein ergötzliches Gemisch von schwülstigem Kanzleistil und hochtönenden Redensarten.

(Fortsetzung folgt.)

R U N D S C H A U

Sammlungen

ERÖFFNUNG DER MÜNCHNER NEUEN SAMMLUNG

Als Zeichen einer Gesundungsmöglichkeit der wenig bewegten Kunstzustände Münchens darf „Die Neue Sammlung" betrachtet werden, die im Anschluß ans Bayrische Nationalmuseum, auf eine sehr verdienstliche Anregung von Generaldirektor Halm hin, gegründet wurde. Sie steht unter der Leitung des Freiherrn von Pechmann und will das Mustergültige modernen Kunstgewerbes teils sammeln, teils in wechselnden Ausstellungen aufweisen, als Ansporn für die heimischen Künstler, Industrien und Verbraucher. Mit diesem in die lebendigste Gegenwart gelangenden Schlußglied bekommt das Bayrische Nationalmuseum seinen überhistorischen, in die Verantwortungen des Morgen reichenden, aktivistischen Schlußakkord. Deshalb war das entscheidende Wort von Pechmanns (in einem eröffnenden Vortrag): die Traditionsverherrlicher möchten sich klarmachen, daß alles Neue im Augenblick des Entstehens als Traditionsbruch erscheinen muß, über den zu zetern (würde ich hinzusetzen) immer Dekadence und Bremse ist. Je weniger in München von der Tradition geredet, je weniger an sie überhaupt gedacht wird, desto führender kann München wieder werden. — Versprechend ist zweitens, daß man in dieser Neuen Sammlung auch keinem Lokalpatriotismus, dem zweiten Übel Münchens, huldigt: Mustergültiges aus allen Kulturländern soll gezeigt werden. Versprechend drittens, daß man nicht nur das Handwerk, sondern auch das industrielle Massenerzeugnis zeigen wird. Je mehr diese drei fortschrittlichen Gesichtspunkte im Vordergrund bleiben, desto lebenskräftiger wird die Sammlung werden.) Typisierung und Industrialisierung sind schon aus Gründen unsrer wirtschaftlichen Not nicht aufzuhalten und der Standpunkt etwa des „Bauhauses" ist in seiner Nüchternheit nur gesund. Das industriell hergestellte Produkt wirkt, wenn sein Entwurf vollendet war, so geistig als das mit der Hand gemachte. Beweis: die vollendete Schönheit gut geschnittener Autos, Schnellzuglokomotiven, Flugzeuge. Einige Türklinken und eine Ölkanne als Industrieprodukte, in einem der Kästen ausgestellt, gehörten mit zum Edelsten der Form überhaupt.

Am vollendesten erscheint uns die Gläsersammlung, wo die edel geformten, ohne Eingravierung ganz in ihrer Substanz ruhenden Gläser, auch Faden- und Rauchgläser, geradezu begeistern können. Aber auch die Textil-, Keramik-, Porzellan-, Wachs-, Flecht-, Holz-, Metallwarenabteilung birgt Gutes. Wir nennen als zum Besten zählend: den gläsernen Brunnen und Rauchgläser Schwedens, Gläser Poschingers und Lobmeyrs, die Keramiken und Stoffe (!) des Dessauer Bauhauses wie der Städtischen Kunstgewerbeschule zu Halle, schließlich Stoffe der Deutschen Werkstätten, soweit sie bei abstrakten Mustern bleiben. In der anregenden Abteilung „Graphik" wird man einmal die neuesten, sachstrengen Schweizer Plakate zeigen müssen, die zum besten dieser Art zählen. *F. R.*

FLORENZ

In Florenz wurde am 24. Januar im Königlichen Konservatorium ein neues Museum alter Musikinstrumente und Musikhandschriften im Beisein Colasantis eröffnet. Die Sammlung, die damit öffentlich geworden ist, ist hauptsächlich durch den Leiter des Konservatoriums, Arnaldo Bonaventura, zusammengebracht worden. *L. S.*

LONDON

An Neuerwerbungen des British Museum sind zu nennen: Zwei bisher unbekannte Holbeinzeichnungen aus dem Besitze Mr. Kerrichs, Bibliothekar der Cambrigde University, wovon die eine einen jungen Mann darstellt (frühe Basler Periode), die andere eine dekorative Komposition in grisaille mit Sujet aus dem Alten Testament. Ein Karton von Raffael oder seiner Schule, auf dem drei der fünf Figuren der Madonna del Divino Amore in Neapel dargestellt sind. Der Karton befand sich früher in der Russel Collection. Weiter wurden erworben ein seltener Holzschnitt von Beham, Adam und Eva; ein farbiger Holzschnitt mit den Schutzheiligen von Passau aus dem Passauer Missale von 1505; La Toilette de Venus, von Janinet nach Boucher. An modernen Arbeiten kamen in den Besitz des Print room 26 Radierungen von Besnard, 218 Nummern moderner russischer Graphik und zahlreiche Arbeiten moderner englischer Radierer. *Bodmer.*

MÜNCHEN

Die Münchener Pinakothek hat ein Hauptwerk Goyas erworben, sein berühmtes Bildnis des spanischen Generals José Queralt vom Jahre 1809, das auf der vorjährigen Ausstellung des Kaiser-Friedrichs-Museums-Vereins zu sehen war, ehemals der Galerie James Simon und zuletzt Karl Ha-

berstock gehörte. Das Werk wird in der Pinakothek das würdige Gegenstück zu Goyas Bildnis der Königin Luisa.

Die Städtische Galerie erwarb aus der großen Ausstellung von Prof. Adolf Schinnerer in der Modernen Galerie Thannhauser, München, das Gemälde „Erscheinung" und eine Anzahl von Zeichnungen und Radierungen des Künstlers.

WINTERTHUR

Von dem Katalog der Gemälde und Bildwerke im Museum, der erstmalig 1879 erschien, dann zur Eröffnung des Neubaus am 2. Januar 1916 zum zweitenmal und in vollkommen neuer Form aufgelegt wurde, ist kürzlich die sechste Ausgabe herausgekommen, die hinsichtlich Technik, Malgrund und Maße der Bilder, aber auch über Herkunft derselben manche neue und dankenswerte Angabe enthällt. Man kann daher die neue Auflage des Museumskatalogs, die wiederum der Konservator Dr. Paul Fink besorgte, als durchaus mustergültig ansprechen. Über die für diese einzigartige Kunstsammlung und das gesamte Kunstleben der Stadt so wichtigen Leihgaben, die die ersten Sammler Winterthurs anonym im Museum deponierten, und ebenso über die Reinhartsammlung, die u. a. allein über zwanzig Arbeiten von Karl Hofer enthält, ist ein besonderes Verzeichnis beigegeben. Der Katalog (Preis 1 Fr.) hat zahlreiche Tafeln, die von der Qualität der in Winterthur geleisteten Kulturarbeit überzeugen. *B.*

LOUVRE-ZEICHNUNGEN

Louis Demonts: Les Dessins de Michel-Ange au musée du Louvre. Documents d'Art. Editions Albert Morancé, Paris.

Wir Deutsche besitzen zwei grundlegende Arbeiten über die Zeichnungen Michelangelos durch Frey und Steinmann, auf die auch der französische Verfasser vorliegenden Buches verschiedene Male Bezug nimmt.

Dennoch muß diese Veröffentlichung begrüßt werden, weil sie uns eine geschlossene Abbildungsreihe aus einem der wichtigsten Museen vermittelt. Darüber hinaus trägt Demonts sein Thema mit wissenschaftlicher Gründlichkeit in chronologischer Systematik vor, so daß man sich über jede einzelne Zeichnung gut und schnell orientiert. Das Künstlerische, die eminente Gestaltungskraft Michelangelos, springt besonders aus der Zeichnung mit dem auferstehenden Christus in die Augen.

Die Aufmachung des Buches ist würdig und handlich; Text und Tafeln sind lose in eine albumartige Mappe eingelegt, was für Forscher, Studierende und Kunstliebhaber sehr praktisch ist.

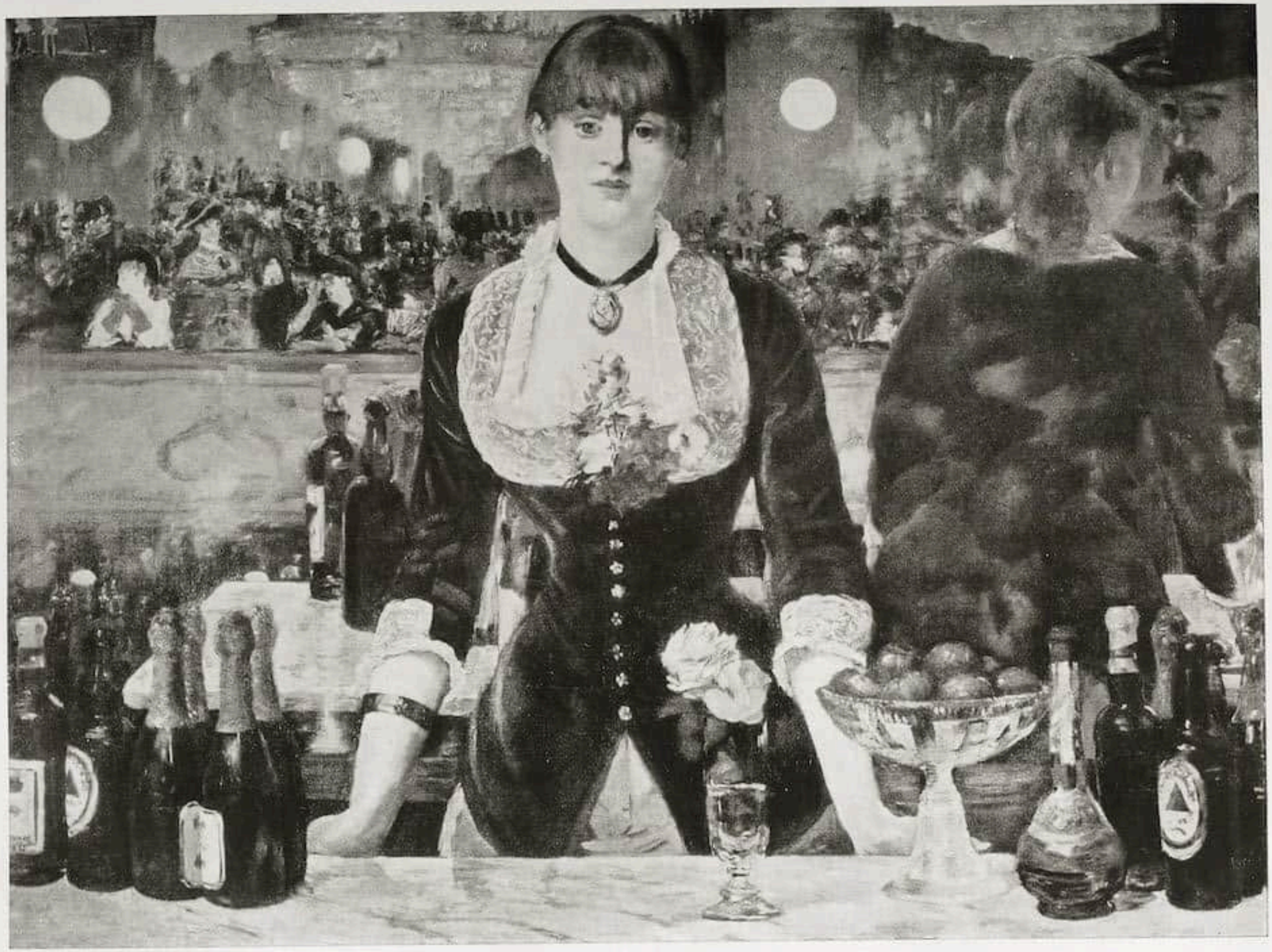
Es bleibt zu wünschen, daß die Direktion des Louvre diese Serie aus ihren reichen Beständen fortsetze. Bis jetzt sind außer dieser Publikation nur noch zwei Bände desselben Autors (über Leonardo und Claude Gelée) erschienen. *S. Sch.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Lasar Segall, der in der Galerie Neumann-Nierendorf als ein heute den Vierzig nicht mehr Ferner zum erstenmal geschlossen vor das deutsche Publikum getreten ist, gewährt dem Sinn die Beschwichtigung still in sich gefaßter, auf eine klaglose Schwermutsmelodie abgestimmter Tafeln, die Menschen darbilden in der Lähmung bangen und feierlichen Verharrens: Menschen, die auf einsamen Stühlen beieinander sitzen mit den hilflosen Händen der Armut, Witwen, Wandernsmüde und Alte mit weißem Bart und frommer Kappe, Mütter, das Kind im Arm, und immer wieder die Schwangere. Gebürtig aus Wilna, schöpft Segall aus ostjüdischem Seelenerbe, dessen lethargische Musik nicht nur die traumhaft verhockten Gestalten mit den übergroß blickenden, maskendumpfen Köpfen der Dresdner Entwicklungsjahre bis 1922 erfüllt, sondern dann auch hinüberschwingt in die unter dem leuchtenden Himmel Brasiliens farbig, kompositorisch und darstellerisch zu liedzarter Bestimmtheit geklärten Arbeiten der letzten Zeit. Sie legt sich in die ebenmäßigen Züge des Mulatten, der unbewegt im Schatten fächernd verflochtener Bananenblätter weilt und mit schlanken Fingern die zugeschlüpften Eidechsen kost. Sie überträgt Ghettoidyllik auf Darstellungen friedvollen Negerlebens und verbindet sich sogar der tektonischen Nüchternheit vielfenstrig-gerader Hintergrundsarchitekturen, die schmalen, rein gezeichneten Mädchenprofilen als Folie dienen. Das leise Pathos einer blinden Lautenspielerin, eines betenden Juden ist in flächiger Fügung, deren konstruktive Einfachheit nirgends Zwang, sondern lediglich Zucht der Erscheinung bedeutet, sacht und monumental gestaltet. Und eben diese Vereinigung des Behutsamen und des Erhabenen als melancholische Harmonie ist es, die den Bildern ihren bemerkenswerten Rang gibt. —

Zuvor waren die Räume dieser Kunsthandlung in einen Kakteenpark verwandelt, den exotische Skulpturen aus Afrika und Ozeanien, darunter Stücke von erlesener Absurdität, erfüllten. Auch der „Sturm" und



Edouard Manet. Die Bar in den Folies Bergère

Galerien Thannhauser, Luzern und München

Anselm Feuerbach. Badende Kinder am Nemisee. Öl. 100 × 75 cm

Bes.: Kunsthandlung Paul Klostermann, München

vor allem die Galerie Flechtheim standen im Zeichen der Südseekunst; es gab noch selten herrlichere und erstaunlichere Figuren dieses Bereiches zu sehen als in der von Einstein ausführlich katalogisierten Sammlung. —

Über die wahrhaft lendenlahme (am 8. Mai eröffnete) Akademieausstellung, deren Zugkraft in einem Ehrensaal der hervorragendsten Werke von Goya bis Renoir besteht, im nächsten Heft. *Willi Wolfradt.*

ZWEI AUSSTELLUNGEN DEUTSCH-RÖMISCHER MALEREI UND ZEICHNUNGEN

In Leipzig und Lübeck werden seit längerer Zeit zwei größere Ausstellungen deutsch-römischer Malerei und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts vorbereitet. Das Museum der Stadt Lübeck beabsichtigt, in der Zeit vom 3. Juni bis 18. Juli aus Anlaß der 700-Jahrfeier seiner Reichsfreiheit eine Ausstellung „Overbeck und sein Kreis" zu zeigen, während in Leipzig das Museum der bildenden Künste und der Leipziger Kunstverein gemeinsam in der Zeit vom 1. August bis 31. Oktober einen Überblick über die „Deutsch-römische Malerei und Zeichnung von 1790—1830" geben wollen. Beide Ausstellungen, deren Pläne unabhängig voneinander entstanden sind, sollen zur kunstgeschichtlichen Klärung dieser Epoche dienen und sind so vorbereitet, daß sie sich gegenseitig ergänzen. Während in Lübeck vor allem die Kunst und Kunstgesinnung der Nazarener herausgearbeitet wird, soll in Leipzig ein Bild von der Gesamtheit deutsch-römischer Kunst aufgerollt werden. In Leipzig werden daher neben dem Kreis des jungen Cornelius die großen Landschafter wie Jos. Ant. Koch, Reinhart, Fohr, Horny, Rhoden und andere dominieren, während die Lübecker Ausstellung auch Künstler wie Führich, Steinle und andere einbeziehen wird. *T.*

WERKBUND-AUSSTELLUNG 1927

Der Stuttgarter Gemeinderat hat dem Plan der Errichtung einer städtischen Siedlung auf dem Weißenhof im Rahmen des Wohnungsbau-Programms und im Einvernehmen mit dem Deutschen Werkbunde im Prinzip zugestimmt. Damit ist die nächstjährige Werkbund-Ausstellung „Wohnung der Neuzeit" für Stuttgart gesichert. Mit der künstlerischen Leitung hat der Werkbund den Architekten Mies van der Rohe beauftragt. Das Programm hat die württembergische Arbeitsgemeinschaft des Werkbundes aufgestellt.

DRESDEN

Der Kunstsalon E. Richter ist in den Besitz von E. E. Baumbach übergegangen und mit einer modernen Bücherstube verbunden worden. Die erste Ausstellung zeigte 25 Gemälde und 70 Handzeichnungen von Paula Modersohn-Becker aus dem Besitz Hoetgers und Modersohns. Sicherlich waren für die Besitzer in vielen Fällen gefühlsmäßige oder persönliche Werte bei der Auswahl entscheidend; es handelte sich keineswegs um vorwiegend galeriemäßige Werke; trotzdem ging von den Arbeiten der Malerin ein Fluidum aus, das wir ebenso sachlich schätzen, wie wir es in ihren Briefen lieben. Ein typisch deutscher Fall noch in dieser etwas willkürlichen Zusammenstellung, der Respekt vor dem, was hinter der Leistung steht, ist größer als der vor der künstlerischen Ausformung. Bilder wie „Armenhäuslerin mit Enten" und die beiden Selbstporträts gehören zu den stärkeren Arbeiten, von denen nicht mehr viele im Kunsthandel sich befinden. Die zahlreichen Zeichnungen gaben fast noch entscheidendere Einblicke in die engbegrenzte, aber intensive Begabung dieser Frau als die Gemälde.

Die neuen Arbeiten von Moholy-Nagy in der „Fides" (Probst) erfüllen in der Präzision und Objektivierung der Darstellung alle Erwartungen, die seine vorausliegenden Versuche und seine theoretischen Überlegungen hervorriefen. Man könnte nicht sagen, daß sie Kälte ausstrahlten; im Gegenteil ist die Wirkung erregender und die Phantasie befruchtender als vordem. Es gibt eine Grenze, von wo an die Entstofflichung und Abstraktion wie mathematische Formeln oder eine geschriebene Partitur Tore in Reiche ungeahnter Möglichkeiten aufstoßen. Man kann dann ein Thema oder eine Durchführung gern auch mal mißverstehen, ohne dem Maler unrecht zu tun. Denn schließlich überliefert jeder Schaffende das fertige Werk dem Aufnehmenden zu freiem Gebrauch, und es ist seine Sache, was er damit macht. Der Radikalismus, mit dem Moholy-Nagy bei seinen Konstruktionen vorgeht, rollt die Frage nach der Kunst so prinzipiell auf, daß sich der Betrachter, ob er ja oder nein sagt, nicht nur mit der Tatsache dieser Kunst auseinandersetzt, sondern in gleich hohem Maße mit dem Woher und Wohin. Das Wohin dürfte sich wohl nur im Zusammenhang mit der Tätigkeit Moholys im Bauhaus-Dessau beantworten lassen. Außer Photogrammen waren diesmal Bilder in neuen Techniken ausgestellt: auf Emaille, Galalit und Aluminium.

Die wiedergefundenen Pariser Studien von Anselm Feuerbach, zwanzig Gemälde und dreißig Zeichnungen (Galerie Arnold) — vergl. Cic. Heft 8 — sind ein wesentlicher Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Malers. Die Arbeiten stammen aus den Jahren 1851—1854, in denen Feuerbach sich mit der französischen Malerei auf eine ziemlich selbständige Weise auseinandersetzt, besonders mit Courbet, Delacroix und Couture. Daß dieser gerade sein Lehrer wurde, hat vielleicht die spätere Ausformung seiner Bildvorstellungen nicht zu seinem Glück beeindruckt, die Wahl wurde Schicksal. Auf alle Fälle steckt in den Ölstudien und Handzeichnungen — soweit es sich überhaupt um eigenhändige Arbeiten handelt — viel Talent und Gelöstheit.

Will Grohmann.

FRANKFURT a. M.

Durch den Erfolg der Ausstellung das „Frankfurter Bildnis 1901—1925" im Januar ds. Js. veranlaßt, bereitet der Kunstverein eine weitere Ausstellung „Frankfurter Bildnisse aus früheren Jahrhunderten" (speziell das 17. und 18. Jahrhundert umfassend) vor, für die er auf zahlreiche Leihgaben hofft.

KASSEL

Nach längerer Pause findet zur Zeit wieder eine Ausstellung von Schülerarbeiten der Staatl. Kunstakademie statt, die allgemein einem starken Interesse begegnet. Sie umfaßt Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen (Klassen: Prof. Burmester, Nebel, Witte), ferner Bildwerke (Klasse: Prof. Vocke), Webereien, Gebrauchsgraphik und Bühnenbilder (Klasse: Prof. Dülberg) sowie schließlich architektonische Entwürfe und Bauzeichnungen (Klasse: Prof. Söder). Es entsteht so ein farbiges und abwechslungsreiches Bild, das zum mindesten davon Zeugnis ablegt, daß hier ernsthaft und konsequent gearbeitet wird. *—e.*

LONDON

Die Flut der langweiligen Stilleben, der glatten Landschaften und der den sozialen Rang des Bestellers so dick unterstreichenden Porträts steht in den zwölf oder noch mehr Londoner Galerien augenblicklich wieder so hoch, daß die Ausstellung des Malers Jack Yeats wie ein wahres Refugium wirkt. Yeats ist Ire und sein Werk ist irisch, nicht weil er die Landschaft, die Typen und Feste seiner Heimat malt, irisch ist vielmehr der wilde Ungestüm, die tobende Emotion und der Wechsel zwischen Schwermut und lärmender Freudigkeit. Unter den 35 bei Tooth in den New Bondstreet ausgestellten Bildern gibt es einige wenige, die einer früheren Periode angehören und so den Gang seiner malerischen Entwicklung rekonstruieren lassen. Diese Werke — „Singing", eine Gruppe von Bänkelsängern und „A Lift on the long Car", ein Wagen mit einem sich in wuchtiger Bewegung nach hinten kehrenden Fuhrmann — sehen wie frühe Hodler aus. Noch dominiert das Grau; die Details sind scharf erfaßt und die Figuren klar aufeinander bezogen. In seinen letzten Bildern hingegen strömt und leuchtet die Farbe. Figuren und Objekte sind nicht länger voneinander isoliert, sondern werden von einem brausenden Farbenwirbel zusammengerissen. Ein Mädchen singt in einem Eisenbahnwagen („Singing: Had I the Wings of a Swallow") und das Coupé und seine Athmosphäre werden zur Ausstrahlung des Gesanges. Im „Liffey Swim" schwimmen Wasser, Zuschauer und Häuser in einem Strom. „The Young Ass", ein entzückend dahintrabendes Eselchen, beweist, daß diesem Maler, in dem England einen ungeschlachten Barbaren sehen muß, die zartern Töne nicht versagt sind. *Bodmer.*

ROSTOCK

Zwei Ausstellungen, veranstaltet in den Räumen des Museums, sind erfreulich und dürften auch weitere Kreise interessieren: Die jugendfrische und nicht provinziell eingestellte „Vereinigung Rostocker Künstler", die u. a. Heinrich Tessenow und Bruno Taut zu Mitgliedern zählt, brachte eine bemerkenswerte Bilderschau zuwege, in der die Temperamente und Ausdrucksarten glücklich gemischt waren; vielfache Beziehungen zur führenden Kunst in den großen Zentren fallen auf bei durchaus persönlicher Verarbeitung des Stoffes und technischer Freiheit. So etwa in den Arbeiten Bruno Gimpels (Dresden), Hans E. Oberländers (Oberschreiberhau) oder P. M. Leonhardts. Das bodenständigere Element vertreten Thuro Balzer, Kühn und der am meisten auf der Scholle gewachsene Rudolf Bartels, der ehemals von Hagen in Weimar eine vortreffliche Logik farbigen Gestaltens mitbekam. Jüngere Mitglieder wie Wolf Bergenroth und Dörte Helm, eine Bauhausschülerin, bringen von verschiedenen Seiten her neue Momente in diesen Kreis. Dem Rahmen des Ganzen fügen sich die Holzschnitzereien der trefflichen, vielgewanderten Margarete Scheel ein; eine fast männliche Beherrschung des Materials und fester Zusammenschluß in der Komposition.

Sodann wurde durch die Initiative privater Kreise eine umfangreiche und vielseitige

Gedächtnisausstellung für den 1925 verstorbenen Maler und ehemaligen ersten Schüler Corinths aus dessen Münchner Zeit, Rudolf Sieger, feierlich eröffnet. Sieger ist Magdeburger, seine künstlerische Entwicklung verläuft über Düsseldorf und München. In seinen Bildnissen, Landschaften, Stilleben und bisweilen großformatigen Blumenstücken wandte er sich immer stärker einer malerischen Anschauung zu, ohne sich jedoch in ihr zu verlieren. Unter seinen bekannteren Bildnissen nennen wir dasjenige Corinths (während er, vom Meister oft gezeichnet und gemalt, das Modell für den mächtigen „Luther" abgab), ferner den prachtvoll erfaßten Kopf Johannes Trojans im Danziger Museum. Ein vornehmer Katalog (Verlag Hinstorff, Rostock) hält den Bestand der Ausstellung, Malerei wie Graphik, auch für spätere Zeit fest. *G—g.*

WIEN / Die Internationale Ausstellung moderner künstlerischer Schrift und Rudolf von Larisch

Rudolf von Larisch wurde am 1. April 1856 im damals österreichischen Verona geboren; er betätigte sich schon von Jugend auf forschend und gestaltend mit Schrift und Heraldik. Als Dozent in der Wiener Kunstgewerbeschule begann er 1902 seine Lehrtätigkeit, wurde 1910 an die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1918 an die Niederösterreichische Lehrerakademie und 1920 an die Akademie der bildenden Künste berufen. Seine wichtigsten Werke sind die „Beispiele künstlerischer Schrift (4 Serien, Schroll, Wien, 1902—10) und der bisher in acht Auflagen erschienene „Unterricht in ornamentaler Schrift" (Österreichische Staatsdruckerei), dessen großer Erfolg weit über die Grenzen seines Heimatlandes hinausreichte. Die klassische „Plinius" (1904) und die „Wertzeichen-Type" (1905) sind die besten auf österreichischem Boden erstandenen neuzeitlichen Druckschriften. Seit der Weltausstellung in St. Louis 1905 hat Larisch zahlreiche Ehrungen aus aller Welt empfangen, zuletzt auf der Internationalen Ausstellung für dekorative und angewandte Kunst in Paris 1925, wo seine „Classe Larisch" den Grand Prix und seine „Pflegestätte für Schrift- und Buchgestaltung" das Diplôme d'honneur erhielten. Ihm verdankt die Schriftbewegung die bedeutendsten Anregungen und ihre glanzvolle Erneuerung nach Jahrhunderten bedauerlicher Vernachlässigung.

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie hat zu Larischs 70. Geburtstag eine „Internationale Ausstellung moderner künstlerischer Schrift" (8. April bis 31. Mai) veranstaltet. Es handelt sich um die umfassendste Darbietung dieser Art, die zeigt, wie die auf diesem Gebiet schöpferischen Kräfte die Schrift als Kunstwerk erfassen. Die Beteiligung ist eine ungemein reiche. Die Künstler und Sammler der wichtigsten Länder stellten wertvolle Leihgaben zur Verfügung. Von den Österreichern seien außer dem Jubilar hervorgehoben: Hertha Ramsauer (Faust I/II auf Pergament goldgehöht), Fini Skarica, Erica Giovanna Klien, Robert Haas und der Plakatzeichner Julius Klinger; von den Deutschen: E. R. Weiß, Czeschka, Tiemann, Tschichold, Preetorius, Anna Simons, Ehmcke, Rudolf Koch, der „praeceptor Germaniae in calligraphicis" (nach J. Zeitler) und sein Offenbacher Kreis (Heinrichsen, Bohn, Vollmer, Reichert, Schreiber, Harwerth) u. a. m.; von den Engländern: Johnston, Gill, Hewitt, Fairbank, Base und Walker; von den Niederländern: Lensvelt; von den Schweizern: Käch und Keller (von diesem ein prächtiger Lärchenholzschrank mit Schriftfüllung); von den Ungarn: Moholy-Nagy (dzt. Dessauer Bauhaus).

Der schöne Katalog, dessen Drucklegung die OFFICINA VINDOBONENSIS besorgte, enthält ein Bildnis von Larisch, eine Selbstbiographie, einen illustrierten Beitrag des Jubilars „Ornamentale Schrift als Erziehungsmittel", das genaue Verzeichnis der ausgestellten Objekte, der Künstler und der Aussteller, schließlich 30 Bildtafeln mit Wiedergaben von Handschriften u. a. m. Der illustrierte Katalog ist durch das Österreichische Museum, Wien, I., Stubenring 5, um M. 1.— erhältlich und ist wirklich preiswert. *Reichner.*

Baukunst

AMSTERDAM

Das Komitee für die Abhaltung der Olympiade Amsterdam 1928 hat die Pläne für die zu errichtenden Baulichkeiten und Kampfgelände genehmigt. Die Pläne stammen von dem Architekten Jan Wils, der sich in Deutschland durch das im Verlage Baumgärtel, Berlin, erschienene Werk „Gebäude und Gelände für Gymnastik, Spiel und Sport" bekanntmachte. Die Pläne fanden den besonderen Beifall des Architekten Berlage. In dem Gesamtkomplex der Anlagen, die ein Gelände von 51 Hektar umfassen, ist auch ein Gebäude für die Abhaltung einer internationalen Kunstausstellung vorgesehen. Wie man weiß, dürfen auf den Olympiaden nur Werke ausgestellt werden, die durch Form oder Inhalt zum Sport Be-

ziehung haben. Den besonderen architektonischen Schmuck des Festgeländes wird ein 41 m hoher, schmächtiger Turm aus Beton und Glas bilden, auf dessen Spitze eine Pfanne angebracht wird, in der am Tage ein großes offenes Feuer unterhalten werden wird. Auch die Ausführung des Baues, mit dem bereits begonnen wurde, liegt in Händen von Jan Wils. *F.M.H.*

BRESLAU

Die Architekten des Künstlerbundes Schlesien zeigten ihre neuesten Bauten und Entwürfe in Abbildungen und Modellen.

Im engen Anschluß an Bergs viel umstrittene, aber persönlich empfundene Werke, die Jahrhunderthalle und den Messehof, entstand Moshamers Westfalenhalle in Dortmund. Sein im Modell sehr eindrücklicher Börsenhof in Königsberg dagegen ist im Massengefühl eher Poelzigs Art verwandt. Unter den jüngern Kräften sind Rading und Scharoun, beide Leiter von Bauklassen der Kunstakademie, die interessantesten. Vorzüglich in jeder Hinsicht wirkt Radings Umbau der alten Mohrenapotheke, und ein großer Logenbau im Süden der Stadt verspricht im Rohbau Gutes. Scharoun hat hier noch nicht gebaut, seine Entwürfe zur Bebauung des Ulmer Münsterplatzes, zum Handelshaus in Frankfurt a. M. und Rathaus in Bochum zeigen einen erfrischend unbekümmerten Draufgänger. Er arbeitet mit schneidigen Kurven oder temperamentvoll durchgebildetem Gegensatz von Horizontale zu Vertikale.

Die besondere Aufgabe der Siedlung: Einfaches, ohne Aufwand Gebautes nicht karg wirken zu lassen, lösen die Architekten Heim und Kempter durch leichtes Kurvieren der Straßenzüge, geselliges Formen von Plätzen mit Grün und farbigen Putz. Effenberger, der die Siedlung Pöpelwitz schuf, zeigt als bestes eine silbergrau-fraise gegliederte Häusergruppe. —

Im Anschluß an diese Ausstellung eröffnete im April der neugegründete Verein „Farbige Stadt" eine Schau zur Propaganda seiner Ideen. Der Hauptraum enthält Material vom Hamburger Farbentage, das in seiner koloristischen Zurückhaltung in Gegensatz steht zu den oft etwas heißblütigen Breslauer Vorschlägen. Gewiß erfordern der hiesige Staub und Ruß kräftig leuchtende Bemalung, weil Zartes nach kurzer Zeit eingraut. Aber Entwürfe wie die von Tischler, der die Elisabethkirche blaurot-weiß und den Hauptstraßenzug auf der einen Seite kobaltblau, auf der anderen zinnoberrot anstreichen möchte, oder die von Käthe Schuftan, welche die ungemischten Komplementärfarben in einer Straße einander gegenüberstellt, sind nicht nur für die Augen alter Herren romantisch und würden, im natürlichen Maßstab ausgeführt, gewiß häßlich wirken. Auch der für diese Dinge sehr begabte Leistikow, den Breslau nach Frankfurt a. M. abgeben mußte, ist optimistisch: Seine Oderuferstraße sieht aus wie ein besonnter Rivierahafen, ist übrigens als Darstellung sehr lustig und geschmackvoll. Andere Vorschläge für das gleiche anziehende Motiv (von Hartwig und Machunze) sind diskreter in braunen bis gelben Tönen gehalten ebenso wie die zahlreichen Entwürfe für den Tauentzienplatz. Phleps hat aus Danzig einige sorgfältig durchdachte Blätter geschickt, welche die Bestrebungen farbiger Neubelebung des Stadtbildes in ihren Anfängen zeigen und trotz ihres etwas altmodischen Charakters fruchtbare Anregungen enthalten. Hoffentlich setzt sich das Interesse, das die Ausstellung erregt, bald in erfreuende Tat um. *Hanna Grisebach.*

Von Künstlern und Gelehrten

Friedrich Rintelen, bis vor kurzem Ordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Basel und dann Konservator der dortigen Kunsthalle, ist am 4. Mai im Alter von 46 Jahren in Catania, wo er Heilung von einem schweren Leiden suchte, gestorben. Als Nachfolger des zu Kriegsbeginn gefallenen hoffnungsvollen Ernst Heidrich hat Rintelen mehr als zehn Jahre den berühmten Lehrstuhl Jakob Burckhardts betreut, den heute wieder H. A. Schmid inne hat, der seinerseits vor Jahresfrist die Leitung der Basler Kunsthalle an Rintelen abtrat. Für die Kunstgeschichte hat der Verstorbene mit seinem bereits 1911 erstmalig erschienenen Werk „Giotto und die Giotto-Apokryphen", dessen zweite Auflage 1925 in Basel bei Benno Schwabe erschien, durchaus bahnbrechend gewirkt und seine Vorlesungen erfreuten sich weithin eines besonderen Rufes.

Der Verein „Deutscher Buchkünstler" hat in seiner letzten Vollversammlung, die in der staatlichen Akademie zu Leipzig stattfand, C. O. Czeschka (Hamburg), F. H. Ehmcke (München), Erich Gruner (Leipzig), Rudolf Koch (Offenbach), Georg A. Mathéy (Leipzig), Emil Orlik (Berlin), Paul Renner (Frankfurt a. M.), Ernst Schneidler (Stuttgart), Hugo Steiner-Prag (Leipzig), Walter Tiemann (Leipzig), E. R. Weiß (Berlin) und Heinrich Wieynck (Dresden) in den Vorstand gewählt. Der

langjährige Vorsitzende des Vereins, Prof. Dr. h. c. Walter Tiemann, legte sein Amt wegen Arbeitsüberbürdung nieder. An seine Stelle wurde Prof. Hugo Steiner-Prag in Leipzig zum ersten Vorsitzenden gewählt. Der Verein „Deutsche Buchkünstler", der schon 1910 die deutsche Buchkunstabteilung auf der Weltausstellung in Brüssel und 1914 jene auf der Bugra in Leipzig eingerichtet hatte, plant für 1927 die Veranstaltung einer internationalen Buchkunstausstellung in Leipzig.

Neue Bücher

ERKLÄRUNG

In dem Band von Carl Einstein „Kunst des 20. Jahrhunderts" steht bei dem Abschnitt Ernst Ludwig Kirchner eine Fußnote, die zu Mißverständnissen Anlaß gibt. Das Fehlen von Abbildungen meiner Werke erklärt sich so:

Ich hatte mit Einstein einen Vertrag geschlossen, wonach ich ihm nur dann Abbildungen für sein Werk zu geben hatte, wenn mir sein Text vorher zur Berichtigung von eventuellen falschen Daten usw. vorgelegt würde. Das hat Einstein getan. Darauf bat ich ihn, das Pamphlet, das er sich in seiner bekannten Weise über die „Brücke" geleistet hat (siehe Seite 126 des Bandes) zu ändern, weil es total falsch und unsachlich gehalten sei. Da das Einstein ablehnte, habe ich die Abbildungen verweigert. Denn ich kann kein Werk unterstützen, das in derartig unparlamentarischer Weise gegen die moderne deutsche Kunst agitiert. Zu dem Text über meine eigenen Arbeiten habe ich keine Änderungen verlangt. Die Art, wie gewisse in Paris lebende deutsche Schriftsteller und Künstler die neue deutsche Kunst beschimpfen, die sie nur von Hörensagen kennen, hatte mich bewogen, mit Herrn Einstein, als er wegen Abbildungen für sein Buch an mich herantrat, den obigen Vertrag abzuschließen, den ich Interessenten gern zur Einsicht vorlege. Denn wer Einsteins wüste Pamphlete gegen moderne deutsche Kunst aus dem „Querschnitt" usw. kennt, konnte zu seiner Kenntnis der modernen Deutschen wirklich kein Vertrauen haben. *Ernst Ludwig Kirchner.*

Verschiedenes

ZU UNSEREN ABBILDUNGEN

Manets „Bar in den Folies-Bergère" ist kürzlich durch die Galerien Thannhauser, Luzern und München an eine englische Sammlung verkauft worden. Dieser besonders reizvolle und berühmte Manet ist nicht nur eines der glänzendsten Dokumente des Impressionismus und als solches heute längst historisch, sondern auch durch seine Vergangenheit besonders interessant. Der Künstler hat das Bild 1882 gemalt und erstmals im Salon des gleichen Jahres ausgestellt. Auf der Vente Manet, die am 4. und 5. Februar 1884 im Hotel Drouot stattfand, figurierte es unter der Nr. 7 und erreichte damals den höchsten Preis. Manets Freund, Mr. Chabrier, hat es hier erworben. Vorübergehend war das Bild dann im Kunsthandel, bis es in die Sammlung Pellerin kam, deren Glanzpunkt es war. Als diese Sammlung 1910 bei Thannhauser in München ausgestellt wurde, war auch die „Bar" von Manet unter den am meisten bewunderten Bildern. Später kam das Gemälde dann von einer Ausstellung im Frankfurter Kunstverein direkt in den Besitz des bekannten Budapester Sammlers Baron Hertzog und es ist eigentlich heute kaum zu begreifen, daß gerade damals auch nicht ein einziger deutscher Museumsdirektor entschlossen zugegriffen hat, als dieses Hauptwerk Manets während mehrerer Jahre in Deutschland war und auf deutschen Ausstellungen gezeigt wurde. Zuletzt ist der Manet wieder in den Besitz der Galerie Thannhauser gekommen, die das Bild nach England weitergeleitet hat.

* * *

Feuerbach. „Badende Kinder im Nemisee". Im Hinblick auf die vielen apokryphen oder falschen Bilder des Meisters, die immer noch auf dem Kunstmarkt auftauchen, ist es unseren Lesern sicher ein besonderer Genuß, wieder mal ein bisher unbekanntes, unzweifelhaftes Meisterwerk Feuerbachs kennenzulernen, das der Künstler 1866 in Rom gemalt hat. Die Abbildung spricht diesmal für sich selbst und weist dem Werk sowohl historisch wie motivisch den ihm gebührenden besonderen Platz zu. Die „badenden Kinder" sind eine der reifsten Schöpfungen aus der römischen Zeit und für die deutsche Kunstgeschichte eine nicht alltägliche Bereicherung. Daß das Bild bisher unserer Kenntnis so völlig entzogen war, hat seinen Grund in der Tatsache, daß es bis vor etwa 8 Monaten nie aus Rom herausgekommen ist. Feuerbach hat dies Bild kurz nach seiner Vollendung dem ihm nahestehenden Sanitätsrat Dr. Erhardt in Rom „als Zeichen seiner Dankbarkeit" verehrt und aus dem Besitz dieser Familie Erhardt hat es dann der Münchner Kunsthändler Paul Klostermann erworben. Dieser neue Feuerbach hat entschieden Anspruch auf einen Platz in einer unserer großen öffentlichen Sammlungen. *B.*

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

AMSTERDAM

Der zweite Teil der Sammlung Castiglioni wird am 13.—15. Juni wiederum bei Frederic Muller zur Versteigerung kommen. Unter den Bildern befinden sich u. a. Grecos Kardinalgroßinquisitor Quevara und ein prächtiger Markusplatz von Quardi. Vor allem aber kommen diesmal die Skulpturen der Sammlung unter den Hammer (darunter eine Madonna des Donatello und eine Terrakotta des Giov. da Bologna), ferner die Tapisserien und Kunstgewerbe.

BERLIN

Bei Rud. Lepke kommen am 1. Juni die Bestände einiger alter Sammlungen zur Versteigerung, darunter auch die des Bildhauers Max Unger. Einige altniederländische Werke sind interessante Stücke aus der Umgebung der großen Brügger und Antwerpener Meister. Dem Kreise des Joost von Calcar gehört eine figurenreiche „Geburt Christi" an, ähnlich eine „Madonna mit Kind" etwa dem Colyn de Coter. Ein wunderschönes Gemälde nach Dürers großem St. Eustachius-Kupferstich, wohl niederrheinisch um 1510, bietet einen interessanten Beweis für die Bewunderung, die des Meisters Werke schon bald nach ihrem Erscheinen weckten. Von flämischen Malern sind Bilder aus dem von Rubens Kreise, Porträts von Sustermans, Janssens u. a. zu nennen. Unter den Holländern ist ein großer Everdingen „Norwegischer Wasserfall" das eindrucksvollste Stück. Höchst bezeichnend sind u. a. vertreten: Momper, Palamedesz, Berckheyde, Pieter van Laer, Ryckaert, Quast, Moleyn, Schalcken, A. L. Jacobsz. Von den späteren Flamen und Franzosen sind besonders J. B. van Loo und C. Troost zu nennen. Unter den deutschen Arbeiten des 16. Jahrhunderts gibt es Originale von Graff, Denner, Tischbein, Rhode, Klengel. Besondere Beachtung wird „Der Kampf der Putten auf der Brücke" erwecken, mit dem sich die bedeutendsten Kunstgelehrten beschäftigt haben; zumal zweifellos feststehen dürfte, daß das Stück aus Tizians Haus in Venedig stammt.

KÖLN

Math. Lempertz veranstaltet im ersten Junidrittel zwei Auktionen: Eine Münzenauktion und eine Auktion von Kupferstichen und Handzeichnungen. — Die erste, die am 1. und 2. Juni stattfindet, bringt den zweiten Teil der Bonner Sammlung des verstorbenen van Vleuten, nämlich die Mittelaltermünzen, die besonders große Reihen von Münzen der drei rheinischen geistlichen Kurstaaten, der Städte und der weltlichen rheinischen Territorien enthalten, ferner die neuzeitlichen Münzen mit ihren vielen interessanten und seltenen Talern. — Am 8. und 9. Juni folgt dann eine Versteigerung von Kupferstichen und Handzeichnungen mit einer großen Folge Lucas von Leyden, wichtigen Blättern von Dürer und Rembrandt, dekorativen Blättern des 18. Jahrhunderts, vielen alten Schweizeransichten in Gouache und Druck. Unter den Handzeichnungen befindet sich eine reiche Kollektion früher Italiener, eine Ansicht von Heidelberg mit dem unzerstörten Schlosse, von der Hand Jan Brueghels d. ä. Den Glanzpunkt bilden die zahlreichen Handzeichnungen der deutschen Romantiker, unter denen sich Hauptwerke von Ed. von Steinle, J. A. Koch, B. Genelli, Ludwig Richter befinden. Ein großer Teil dieser hervorragend schönen Blätter stammt ursprünglich aus dem Kloster Neuerburg und aus der bekannten Sammlung Sayn-Wittgenstein.

LUZERN

Die Firma Gilhofer & Ranschburg A.-G. (Luzern, Haldenstr. 33) veranstaltet am 7., 8. und 9. Juni im Hotel St. Gotthard-Terminus zwei Auktionen, die zu den nicht alltäglichen Ereignissen auf dem graphischen Markt zählen dürften. Am 7. Juni kommt zunächst eine kostbare Privatsammlung von Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts unter den Hammer, die vorwiegend seltene Blätter in hervorragenden Drucken von Schongauer, Dürer, J. v. Meckenem, Rembrandt, Mantegna, Giov. da Brescia enthält, ferner Arbeiten von Altdorfer, Baldung, Beham, Callot, Goltzius, Waterloo und vielen anderen, die in der Geschichte des Kupferstichs an erster Stelle genannt werden. Diese Abteilung zählt 311 Nummern. Eine zweite Abteilung mit 120 Nummern umfaßt die gleichen Jahrhunderte, doch mit besonderer Betonung des 18. Jahrhunderts. Hervorzuheben wären Blätter von Canaletto, Chardin, Chodowiecki, Greuze, Lancret, Giov. D. Tiepolo, Watteau und Joh. Georg Wille. Der vornehm ausgestattete Katalog bringt auf 28 Tafeln viele der Seltenheiten in ausgezeichneten Abbildungen.

Dieser Vente schließt sich am 8. und 9.

Juni die Nachlaßversteigerung einer ebenso reizvollen wie seltenen Kollektion französischer Graphik des 19. Jahrhunderts an, die in solcher Qualität und Vollständigkeit nicht allzu oft auf den Markt kommen dürfte. Dr. Simon Meller, ein ausgezeichneter Kenner des Gebietes, setzt in dem Vorwort des reich mit prächtigen Tafeln durchsetzten Kataloges die Bedeutsamkeit dieser Sammlung auseinander, die hauptsächlich aus den kostbaren und seltenen Drucken aufgebaut ist, die die Künstler selbst für sich beiseite gelegt oder an ihre Freunde verschenkt hatten (Eaux-fortes, Lithographies et clichés-verres, die letzteren eine Spezialität dieser Epoche). — Aus dem Reichtum der insgesamt 432 Nummern seien als Proben graphische Arbeiten folgender Künstler herausgehoben: Carrière, Corot, Daubigny, Daumier, Delacroix, Manet, Meryon, Millet, Rodin u.a.m. — Diesen Franzosen gesellen sich noch ein Paar nichtfranzösische Künstler bei wie Seymour Haden, Whistler, Strang und der eben erst verstorbene Pennel. Da es sich im ganzen bei dieser Vente um ein noch verhältnismäßig junges Sammelgebiet handelt, werden die Preise zweifellos richtunggebend werden. *B.*

PARIS

Am 27. und 28. Mai bei Georges Petit Versteigerung der Sammlung Edouard Warneck. Der war in seiner Jugend Marineoffizier (1855 vor Sebastopol verwundet), wurde aber später wie sein Vater Kunsthändler und als solcher Berater der vorletzten Sammlergeneration, deren typischer Repräsentant etwa La Caze war. Warneck hat mit Vorliebe die Bilder kleinen Formates gesammelt und unter diesen, die jetzt unter den Hammer kommen, sind allein fünf Rembrandts, drei Bilder von Hals, sowie mehrere Arbeiten von Rubens und van Dyck. Die Kleinmeister der holländischen Schule sind fast vollzählig vertreten. Unter den frühen Niederländern gibt es ein von Friedländer dem Dirk Bouts zugeschriebenes männliches Porträt, das früher als van Eyck angesprochen wurde. *G.*

ZÜRICH

In Zürich veranstalten die Brüder Bollag in den ersten Tagen des Juni eine Auktion, die durch eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen und Aquarellen Heinrich Füßlis (1741—1825) ihren besonderen Akzent empfängt. Französischem Besitz entstammend, erregte sie anläßlich einer Ausstellung im Züricher Kunsthaus berechtigtes Aufsehen, da sie einige Nummern von bemerkenswerter Schönheit birgt. Die Ungunst der französischen Valutaverhältnisse wird sich dem Liebhabergegenüber, umgekehrt als Gunst erweisen. Weiterhin seien von Schweizern genannt: Hodler und Anker, Liotard, Agasse, Simon Durand und Barthélemy Menn. Unter den Franzosen trifft man Namen wie Diaz, E. Dufeu, Cézanne, Coubine usw. Auch andere Länder sind vertreten. *g.*

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Die Auktionsserie, die sich bei Graupe vom 8. April ab über eine Woche erstreckte, begann mit dem frühesten und interessantesten: den Inkunabeln, denen sich alte Medizin, Kunstliteratur der Sammlung Zerner und die Orientwissenschaft der Sammlung Hermann Frankl-Wien anschlossen. Die Frühdrucke waren lediglich deutscher Herkunft und entstammten im wesentlichen einer sächsischen Privatsammlung. Die großen deutschen und einige ausländische Antiquare aus England, Holland und der Schweiz hatten sich eingefunden. Die deutschen Privatsammler waren in der Minderheit, doch konnten sie ebenso wie einige öffentliche deutsche Bibliotheken sich verschiedne gerade der interessantesten Stücke sichern, so die Glossen des Bischofs Salomos III. von Konstanz, einen Augsburger Klosterdruck von 1474 für M. 1600.— und das Passauer Missale. Ratdolt 1498 mit dem schönen Kanonbilde auf Pergament für M. 1350.— oder Joh. Gerson. Opusculum. Urach. Fyner ca. 1481 für M. 1150.—. Den seltenen Schweizer-Druck: Jacolus de clusa. Tractatus. Burgdorf. 1475 erwarb ein Frankfurter Antiquar für M. 2850.—, den reizenden kleinen Lauinger Druck des H. Augustinus, De anima. 1472 ein Münchner für M. 2200.—. Die beiden höchstgeschätzten Stücke: die Zainerbibel von ca. 1475, die sogenannte dritte deutsche Bibel, fand für M. 10000.— ebensowenig einen Abnehmer wie das prachtvoll illustrierte Lübecker Rudimentum Noritiorum des Lucas Brandis von 1475 für M. 9000.—. Für die Sammlung alte Medizin und Kräuterbücher war überraschend großes Interesse vorhanden. Es lagen offenbar sehr zahlreiche auswärtige Aufträge vor, aber auch die erschienenen Sammler und Händler kamen zu ihrem Recht; nur daß im Gegensatz zum Inkunabeltage diesmal der Privatmann mehr als der Geschäftsmann kaufte. Zufälle wird und soll auch schließlich jede Auktion ergeben, im allgemeinen lagen die Preise über dem

heutigen Markt. Bei den Bibliotheken Zerner und Frankl konnten Spezialisten wie Bücherfreunde im weiteren Sinne günstig kaufen. *Ho.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

BERLIN

Die Firma Herrmann Gerson, Werder Str. 8/12, veranstaltet z. Z. eine Ausstellung älterer und moderner Textilien unter dem Titel „Der dekorative Stoff von der Renaissance bis zur Gegenwart." Diese Ausstellung ist für den Kunstfreund ebenso wichtig wie für den schaffenden Künstler und Architekten. Denn gerade in dem unmittelbaren Nebeneinander und der Gegenüberstellung der modernen Textilkunst und den Stoffen der Vergangenheit liegt ein eigenartiger Reiz.

FRANKFURT a. M.

Zinglers Kabinett hat sich der ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnisse wegen, die besonders auf dem Kunsthandel schwer lasten, entschlossen, seine Buch- und Kunsthandlung zu schließen. Bei den unzweifelhaften Verdiensten, die sich Herr Zingler während vieler Jahre um die moderne Kunst und das kulturelle Leben in Frankfurt erworben hat, muß man die Schließung gerade dieses sympathischen Unternehmens doppelt bedauern. *B.*

MÜNCHEN

Die Firma Hugo Meyl, die sich seit Jahren ostasiatische Kunst als Spezialität gewählt hat und auf diesem Gebiet längst zu den führenden Firmen gehört, hat soeben einen außerordentlich reichhaltigen und hervorragend illustrierten Katalog herausgebracht, der rund 700 Nummern enthält, die alle Gebiete umfassen, auf denen die Kunst des fernen Ostens bedeutende Werke hervorgebracht hat. Als Hauptgruppen seien erwähnt: die alten chinesischen Porzellane der berühmten Epochen, ferner eine Abteilung chines. Rollbilder und eine Sammlung alter japanischer Tee-Keramik. Der Katalog hat in erster Linie den Zweck, den Kundenkreis der Firma über die wichtigen Lagerbestände aufzuklären, aber auch zum Sammeln erlesener ostasiatischer Kunstwerke anzuregen. Der Textteil bringt übrigens noch ein paar sehr interessante literarische Beiträge. *b.*

PROBLEME DER ANGEWANDTEN KUNST

Der Hamburger Kunstgewerbeverein gibt unter dem Titel „Probleme der angewandten Kunst" für seine Mitglieder eine Jahresgabe heraus, die bei einem Umfang von 60 Seiten acht Aufsätze und zwölf Originalholzschnitte enthält und auf gutem Papier mit der Anglianatype von Genzsch & Heyse durch Johannes Schulz in der Druckerei der Kunstgewerbeschule gedruckt ist. Außer für die Mitglieder, die das Heft kostenlos zugestellt erhalten, sind 300 von 1—300 numerierte Exemplare hergestellt worden. Diese numerierten Exemplare werden durch die Geschäftsstelle des Kunstgewerbevereins Hamburg 5, Pulverteich 28, zum Preise von 10 M. ausgegeben. Das Heft enthält Aufsätze von M. Sauerlandt, F. Schuhmacher, P. G. Dorén, A. Rohde, Maria Brinckmann, E. Meier-Oberist, R. Stettiner und R. Meyer. Die Originalholzschnitte stammen von J. Beyer, O. Dorén, P. G. Dorén, W. Frahm-Pauli, R. Haizmann, P. Helms, B. Karberg, R. Kuöhl, G. Maschke, F. Weckeiser. Den Holzschnitt des Umschlages stellte Bruno Karberg her.

FRANKFURT a. M.

Zu dem Katalog der Meisterwerke deutscher Fayencekunst, deren Ausstellung letztes Jahr im Frankfurter Kunstgewerbemuseum stattgefunden hat, versandte Robert Schmidt soeben einen sehr willkommenen Nachtrag, auf den vor allem die Sammler von Fayencen verwiesen seien. Dieser nämlich bringt nicht nur für einzelne Nummern wichtige Berichtigungen, sondern auch auf zehn Tafeln fast sämtliche Marken, die auf der Ausstellung festgestellt werden konnten. Auch eine ganze Anzahl von Beschreibungen hat für Sammler und Forscher großen Wert. Dieser Nachtrag ist genau wie der Katalog im Verlag von Englert & Schlosser in Frankfurt erschienen. *n.*

Zur besonderen Kenntnis

Das in Vorbereitung befindliche zweite Juniheft (Heft 12) erscheint im Hinblick auf die großen Dresdner Ausstellungen als reich illustriertes

Dresden-Sonderheft,

über das im nächsten Cicerone weitere Mitteilungen folgen.

Der große Ofen der Veste Coburg und die gußeisernen Öfen der Renaissance

Mit 29 Abbildungen auf 12 Tafeln

Von ALBRECHT KIPPENBERGER

Fortsetzung und Schluß aus Heft 10

DER Grundriß der späteren Öfen der Gießerei des Klosters Haina verschleifte sich die Entwicklung weiterspinnend zu einem Rechteck. Von diesen wird von Soldan im Aufbau planmäßig bestimmt sein nur der Ofen mit der Erschaffung der Eva und der Geburt Christi als Rundbilder an den Breitwänden und der Kreuzigung mit Nebenszenen an der Stirnwand — im hessischen Landesmuseum in Kassel (Abb. 20), vielleicht auch noch der Ofen aus dem Rathaus zu Wolfach im Schwarzwald[1] mit Weihnachtsbild und Geburt der Eva in einer früheren Fassung des Künstlers, einer Belagerung von Bethulia und mit Figuren an der Predella. Dem Sinne der Darstellungen nach läßt sich ein weiterer Soldanofen rekonstruieren: Zu der Platte mit der Erschaffung der Eva und der Geburt Christi im Hauptstück, den fünf Sibyllen darunter auf Schloß Eisenbach in Hessen[2] (Abb. 18) gehört augenscheinlich als Vorderseite die Tafel mit Kreuzigung und Nebenszenen im Besitze des Richters Heimburger in Bordeaux[3], deren unterer Streifen mit zwei weiteren weißen Frauen die Sibyllenreihe auf jeder Breitseite des Ofens zu einem um das ganze Gebäude herumlaufenden Figurenbande ergänzt (Abb. 17). Bei den übrigen Öfen scheint der Schmuck Soldanscher Modeln ziemlich willkürlich von den Gießern über die Flächen verstreut zu sein[4]. Zu diesen Öfen zählt der im Riesensaal der Wilhelmsburg zu Schmalkalden (Abb. 19), der Ofen auf Schloß Spangenberg i. H., ein zweiter im Landesmuseum zu Kassel (Abb. 20) mit dem nicht für die Modeln, nur für den Guß gültigen Datum „1650", der Ofen auf dem Buttlarschen Schlosse Riede i. H., dann mit Modeln Soldans nur im Nachschnitt der im großen Saal der Burg Altena i. W. Der Ofen dort in der Ratsschenke (Abb. 24) verwendet teilweise Soldansche Schnitte, ist indessen in neuester Zeit mit modernen Leisten zusammengesetzt worden.

Aus dieser Entwicklungsreihe fällt heraus der Eisenofen im Rathaus zu Rapperswil am Züricher See mit der Jahreszahl „1572". Wie die Spätrenaissance aus verwandter Gesinnung heraus oft wieder bei der ausgehenden Gotik anknüpft, so ist es vielleicht auch kein Zufall, daß hier ziemlich rein der Aufbau des Koburger großen Eisenstückes wiederholt wird. Das architektonische Wollen gewann eben wieder Vorhand gegenüber der Ausbildung der Einzelheiten. Ganz ungewöhnlich baut sich der Ofen im Staatsarchiv auf der Traunitz bei Landshut auf[5]. Es ist ein Doppelofen aus zwei im Grundrisse rechteckigen Teilen bestehend, mit Heiligenfiguren und Wappen, die sich teilweise auf Platten des Bayrischen Nationalmuseums in München, des Germ.

---

[1] Beschreibung von Mone, Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins", 19. Bd., S. 303 ff.

[2] Heute ist diese Platte mit einer Schmaltafel der Kreuzigung, deren Modeln nach einem Relief Soldans geschnitten wurden, zu einem Heizkörper verspannt.

[3] Die Platte wurde 1871 in den Trümmern des Wengerschen Hauses zu Straßburg gefunden. Vorstehende Abbildung entnommen aus: „Ofenplatten u. Plattenöfen i. Elsaß. Illustr. Elsäss. Rundschau, Straßburg 1903, Fig. 97.

[4] Ja, wie L. Bickell, s. a. a. O., nachweist, wurden die Modeln mitunter, um sie für die Größe der Ofenseite passend zu machen, beschnitten.

[5] Wenn die heutige Zusammensetzung noch die ursprüngliche ist.

Museums in Nürnberg und der Sammlung der Eisenhüttenleute in Düsseldorf wiederfinden (datiert „1532").

Ein Schüler des Frankenberger Meisters ist der Künstler des Ofens aus Grebenstein[1] (Abb. 26) in der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins in Marburg. Sonst sei von anderen gußeisernen Öfen ohne Soldansche Modeln, zum Teil schon ins 17. Jahrhundert reichend, noch genannt der in der Schloßkapelle zu Schmalkalden (Abb. 28) mit dem Relief der Hochzeit zu Kanaan, zwei Öfen im Kunstgewerbemuseum zu Karlsruhe, von denen der eine mit der Jahreszahl „1571" Szenen aufweist, die nach solchen Soldans gearbeitet wurden — der Ofen im großherzoglichen Schlosse Romrod i. H. mit dem Tode Absolons und ein weiterer großer Ofen im Ysenburgischen Schlosse zu Büdingen (Abb. 27), bei dem der Nachdruck schon durchaus auf dem Kachelwerk liegt.

Noch einmal zurück zu den Soldanschen Öfen: Die dreigliedrige Aufteilung des Ofenschlusses in Fritzlar und Birstein wirkt ähnlich wie bei dem gotischen Ofen in Koburg — nur heimlicher — auch in der Breitseite fort: Auch sie ist durch die vertikal gerichteten Ornamente des unteren Streifens in annähernd gleich breite Felder zerlegt (Abb. 15 u. 16), wie sie die Vielecksplatten ausmachen, und selbst die Szenenbilder sind dreiteilig. Bei diesen ist es möglicherweise der Niederschlag der Gestaltung der Altäre, der ein Hauptstück und zwei Seitenflügel unterscheiden läßt. Mit Altarwerkstätten mochten die Meister der Ofenplatten Berührung haben. Besonders deutlich gemahnt die Breittafel in Birstein (dieselbe in Nürnberg) mit der Darstellung des Gleichnisses vom Könige und Knecht aber auch spürbar das Lazarusbild in Fritzlar an die Herkunft von solchen alten Ordnungen. Die Erinnerung an Altäre, die diese Tafeln aufrufen, berechtigen uns auch wohl, die Unterteile der Platten, die den Szenen an Bedeutung nachstehen, als Predellen anzusprechen. Das ganze System von wagerechten und senkrechten Teilungen einer Ofenwand wird dann nachdrücklich zusammengehalten durch den oberen Ornamentstreifen unter dem Gesims. Die Ranken, die symmetrisch von dem Mittelkern des Ornamentes an der Platte mit König und Knecht ausgehen (Abb. 16), scheinen die drei Teile der Szene und die zwei der Predella umfassen zu wollen. Bei der Breitplatte in Fritzlar (Abb. 15) antwortet dem Medaillon in der Mitte des oberen Streifens in demselben die Mittelachse der ganzen Wand unterstreichenden Sinne ein von zwei Figuren gestützter Kandelaber mit Schale und weiblicher Büste darüber. Neben der Rolle des Zierstreifens als Vermittler zwischen Architektur und Darstellung erfüllt er hier eine die ganze Platte zur Einheit gestaltende Aufgabe.

Das Wesen der Szenenbilder an den gußeisernen Öfen ist die Organisierung einer Wand. Das perspektivische In-die-Tiefe-gehen und Raumbilden tritt zurück gegenüber dem Eindrucke des gleichmäßigen Aufgewühltseins der ganzen Fläche, die dem gleichen Formwillen gehorcht, der das Wellenleben des Faltwerks in die Wand etwa spätgotischen Gestühls einschießen läßt, der dem Stabwerk an Portalen und Vorhangbogenfenstern jener Zeit seine Eigenart gibt. Es sind aber zweierlei künstlerische Antriebe am Werk, denn die Verselbständigung der einzelnen Bilder hat bei den späteren Stücken große Fortschritte gemacht gegenüber dem gotischen Ofen der Veste Koburg. War dieser noch ganz sakrales Gebäude, so wird bei den Öfen Soldans und des Meisters „P. im Schilde" die Architektur immer mehr nur zum Rahmen für die einzelnen Szenen und Figuren. Der Ofen ist ein Bilderofen geworden und da die

[1] Ein Abguß des Bildes a. d. Ofenstirne befindet sich i. Nat.-Mus. i. Kopenhagen.

Abb. 16
Gleichnis vom Könige, der mit seinen Knechten rechnen wollte
Germanisches Museum Nürnberg

Abb. 17
Zwei Sibyllen (Tiburina und Delphica)
im Besitze des Richters Heimburger in Bordeaux

Abb. 18
Fünf Sibyllen auf Schloß Eisenbach i. H. zu dem Figurenband eines rekonstruierbaren Soldanschen Ofens gehörig. An der zu ergänzenden Stirnseite die beiden Sibyllen auf Abb. 17

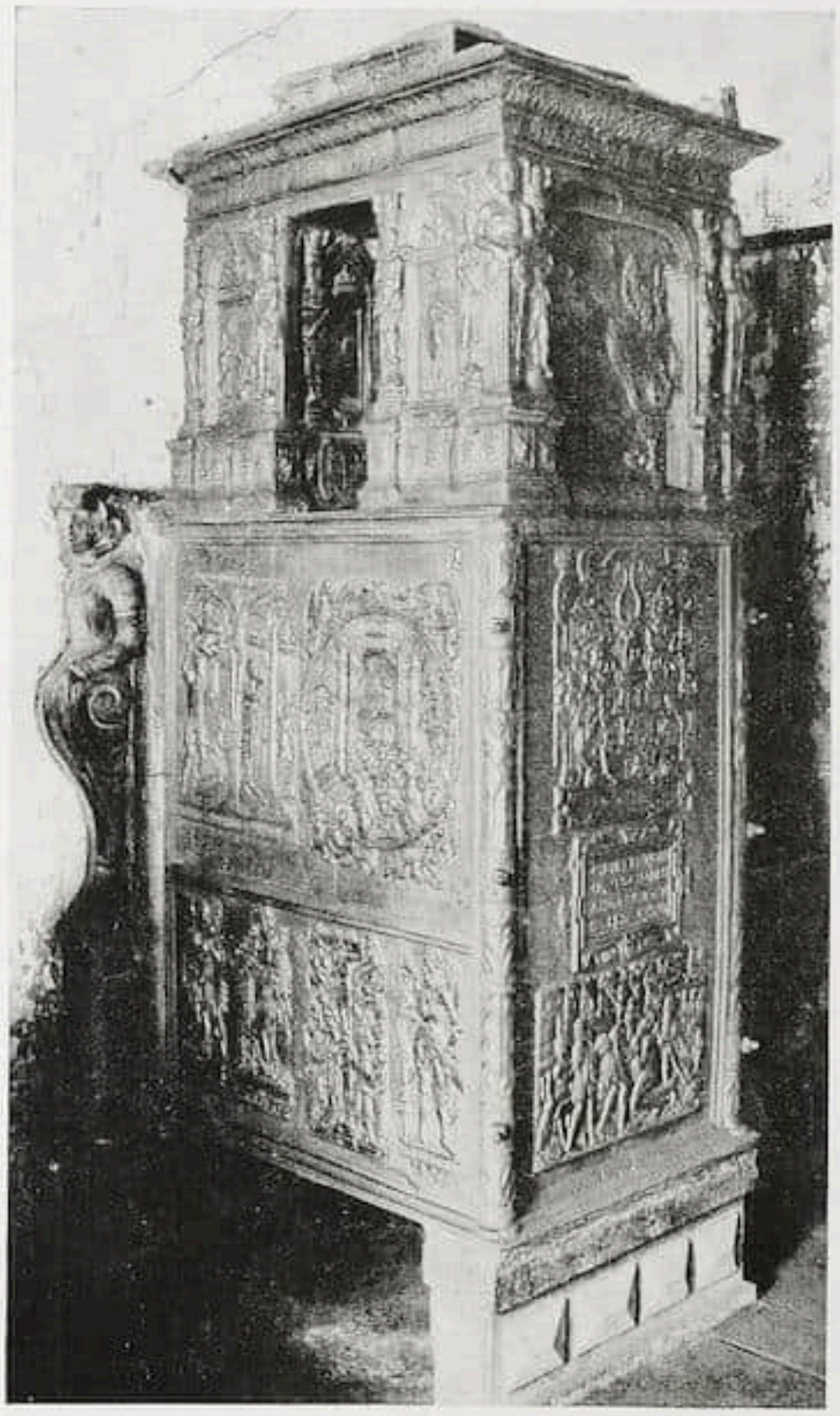


Abb. 19

Ofen auf der Wilhelmsburg zu Schmalkalden
Unterofen: 1,34 m hoch, 0,84 m breit
Siehe auch Abb. 21

Abb. 20

Ofen im Hessischen Landesmuseum in Cassel
Ein gleiches Stück, nur mit anderem Kachelaufbau auf Schloß Spangenberg i. H.

Abb. 21

Der verlorene Sohn vom Ofen in der Wilhelmsburg in Schmalkalden

Vgl. Plakette des Leonhard Danner (s. Abb. 22)
Beide gehen auf H. S. Beham zurück (B. 34)

Abb. 22

Plakette des Leonhard Danner im Germanischen National-Museum Nürnberg

Zu vgl. mit Abb. 21

Abb. 23

Einzelheit aus dem Weihnachtsbild am Ofen im Hessischen Landesmuseum in Cassel

Abb. 24
Ofen in der Schenke der Burg Altena i. W.
Hochzeit zu Kanaan / Anbetung der Hirten
Herodias / Reicher Mann und armer Lazarus

Abb. 25
Anbetung der Hirten
vom Ofen der Schenke der Burg zu Altena i. W.

Bilder fast ausschließlich ihre Gegenstände der Bibel entnehmen, eine monumentale Form der Bilderbibel (Abb. 20)[1].

Es gibt wohl noch eine Anzahl kleiner einfacher Öfen; von den erhaltenen bedeutenderen wird das 16. Jahrhundert mit den von uns behandelten wohl erschöpft sein. Nur zahlreiche Ofenplatten sind noch an vielen Orten übriggeblieben[2].

Philipp Soldan nennt sich auf manchen seiner Reliefs „Formenschnider" so wie die Meister des Holzschnitts, die die Entwürfe anderer auf den Holstock übertrugen. In der Tat sind ja die Techniken des Holzschneiders und des Künstlers der Modeln für den Guß miteinander verwandt. Beide arbeiten in gleichem Stoffe (denn die Modeln wurden in Holz geschnitten), bei beiden wird durch Aussparen das Bild erzeugt. Von der gemeinsamen Arbeit in Holz rührt auch bei beiden die Neigung zur dekorativen Behandlung der Linie, zur Steigerung über die Natur hinaus oder abseits der Natur ins Abstrakte[3].

Aber auch dies verbindet die Eisenplatten mit den Holzschnitten und im weiteren mit den graphischen Künsten überhaupt, daß sie vervielfältigt werden konnten und so dem Schau- und Bildungsbedürfnis der Zeit dienten. Der einzelne Mensch war bedeutsamer geworden, wollte selbst teilnehmen und sich entscheiden, brauchte Kunstmittel, die die Verbreitung ermöglichten. Wie die Gedanken des Einzelnen durch den Buchdruck mit beweglichen Lettern sich die Welt erobern konnten, so erfanden die Bildner den Holzschnitt, den Kupferstich und eben den Eisenguß. Die Ofen- und Kaminplatten — vielleicht in einer Hütte in irgendeinem entlegenen Gebirge gegossen oder wie die Soldanschen in dem stillen Tal des Zisterzienserklosters Haina — nahmen ihren Weg über viele Länder zu zahllosen Menschen, in Burgen und Schlösser, in Bauern- und Bürgerhäuser, ja bis in Schifferhütten auf fernen Inseln. So sah O. Johannsen[4] zu Burg auf Fehmarn einen hessischen Ofen und erwähnt den kleinen Ofen von 1589 in der Halligstube des Germ. Museums in Nürnberg als von einer Waldecker Hütte stammend. Im Rathaus zu Danzig finden sich Platten des hessischen Ofens aus Grebenstein. Das Museum zu Hjörring in Dänemark besitzt Soldansche Platten. Spendeten die Öfen Wärme, so gaben sie gleichzeitig, wonach die Zeit dürstete: Geist und Form, wirklich und sichtbar gemacht durch die Kunst. Sie waren mit den graphischen Blättern die ersten Kunstwerke, die als Besitz in alle Schichten des Volkes mitten in ihre Stuben kamen. Das volkstümliche Wesen, von dem wir eingangs sprachen, das das Eisen als Stoff schon dem Künstler eingibt, traf sich im 16. Jahrhundert mit den Bedürfnissen der Zeit, im besonderen des deutschen Volkes[5].

ANMERKUNG. Die Abbildungen gehen auf Aufnahmen des Verfassers zurück, mit Ausnahme von: Abb. 7—9, Kupferstichkabinett, Berlin / Abb. 11, National-Museum, München / Abb. 12, Metzger, Überlingen / Abb. 17, Aufnahme aus Cassel: „Ofenplatten und Plattenöfen im Elsaß", Straßburg / Abb. 22, Chr. Müller, Nürnberg.

---

[1] Es gibt Ofenplatten, die Abbilder einer Bibelseite zu sein scheinen, mit Schrift bedeckt sind und nur eine den Text illustrierende Darstellung unten in der Ecke zeigen (s. Platte im Burgmus. zu Altena i. W. mit der Geschichte vom verlorenen Sohn — im Anschluß an Stiche von H. S. Beham — Abb. 29).

[2] Im Gegensatze zu dem fügsamen Sohlenhofer Schiefer Loy Herings und Dauchers.

[3] Die drei zueinander gehörenden Platten, die Jos. Fischer-Ferron auf S. 105 seines Buches abbildet, können noch einen Begriff eines vorragenden Ofens geben. (S. Fischer-Ferron: „Taques"-Luxemburg.)

[4] O. Johannsen: „Gußeiserne Grabplatten des 16. Jahrhunderts", Sonderdruck aus „Stahl und Eisen", Zeitschr. f. d. deutsche Hüttenwesen, Düsseldorf 1911.

[5] Die nassauischen Länder, Westfalen, Hessen, Waldeck, die Eifel, Tirol, Luxemburg, vielleicht Holland kommen für den Eisenguß des frühen XVI. Jahrhunderts in Betracht, nicht aber Frankreich.

Ein Museum antiker Architektur in Berlin

Von GEORG BIERMANN

GINGE es allein nach dem öffentlichen Aufwand der von allen Seiten heran-geführten Hilfstruppen, die Geheimrat Wiegand einzeln — wie die Prominenten seiner archäologischen Fachgenossen — oder in Verbänden mit gutachtlichen Äußerungen im Kampf um seine musealen Pläne herbeigeholt hat, dann wäre heute bereits die Position des Kultusministeriums in der Frage der Aufstellung antiker Baukunst von Grund auf erschüttert. Indes, wie so oft im Streit um künstlerische Prinzipien, scheint auch in dem neuesten Berliner Museumskrieg der gewaltige Einsatz von Mitteln auf der bedrängten Seite mehr für die an sich schwache Stellung als für die Güte des Standpunktes zu zeugen, und wären nicht jener Seite, die zuerst die Überzeugung des preußischen Kultusreferenten in der Öffentlichkeit vertreten hat (Karl Scheffler in der „Frankfurter Zeitung" und dann in „Kunst und Künstler"), ein Paar polemische Entgleisungen untergekommen, die etwa mit dem einen Wort „Archäologenhirn" eine zu Unrecht beleidigte ganze Klasse moderner Wissenschaft auf den Plan riefen, die Auseinandersetzung selbst würde sich vielleicht in beruhigteren und äußerlich angenehmeren Formen abgespielt und vielleicht längst den Weg der Verständigung gefunden haben.

Denn dies muß zuerst gesagt werden: Auch die Einrichtung des werdenden Deutschen Museums auf der Spreeinsel ist immer bis zu einem gewissen Grade abhängig von den historischen musealen Voraussetzungen. Diese aber sind nicht nur rein künstlerischer Art, sondern ebensosehr wissenschaftlich bedingt. So wünschenswert es vielleicht auch wäre, allgemein die Neuordnung der öffentlichen Sammlungen nur unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Qualitätsfrage oder des allein für diese unsere Generation Bedeutsamen durchzuführen, so scheint es im Moment und wahrscheinlich auf Jahrzehnte hinaus dennoch nicht möglich, um eines neuzeitlichen Prinzips willen alles das von heut und morgen einfach zu verneinen und zu eliminieren, was mehrere Generationen in Sammeleifer und Entdeckerfreude zusammengetragen haben, nur weil der modernen künstlerischen Einstellung dieses oder jenes Monument oder gar eine einzelne Epoche der Kunstgeschichte weniger liegt als es z. B. bei der Generation von 1890 noch der Fall war. Daß wir innerhalb der Museen selbst gottlob längst zu geschmacklich reiferen Lösungen gekommen sind, daß wir bei den Aufstellungen wieder mehr dem Eigenwert des einzelnen Werkes und der Gesamtstimmung eines Raumes Rechnung tragen, bedeutet an sich schon einen eminenten Fortschritt gegenüber den Anschauungen der vorletzten Vergangenheit.

Aber wenn es sich schlechthin um die Berechtigung musealer Repräsentation ganzer Kunstepochen oder wie jetzt im neuesten Berliner Museumskrieg um die Darstellung eines großen zusammenhängenden Gebietes antiker Kunst handelt, dann heißt es, das Kind einfach mit dem Bade ausschütten, wenn man von vornherein diese Aufstellung verhindern will, nur weil unsere Zeit vielleicht der klassisch-humanistischen Bildung nicht mehr die Bedeutung zuerkennt, die sie viele Generationen hindurch für den Aufbau unseres geistigen Lebens in Europa tatsächlich gehabt hat.

Anders die Frage, ob es Sache der Museen überhaupt sein kann, Architekturen im Original oder in Rekonstruktionen in sich aufzunehmen. Da freilich darf gesagt werden, daß das von Geheimrat Wiegand für seine antike Baukunst geforderte Vorrecht kaum noch in seinen Folgen ausdenkbar wäre, wollte man

diese grundsätzliche Einstellung auch auf andere Kulturen und kunstgeschichtliche Epochen ausdehnen. Denn etwa mit dem gleichen Recht, wie heute im werdenden Deutschen Museum ein Raum allein für das völlig uninteressante Markttor von Milet gefordert wird, wäre jede asiatische, ägyptische oder selbst romanisch-gotische Abteilung berechtigt, ihrerseits chinesische Architekturen, ägyptische Pyramiden und gotische Dome museumsmäßig zu magazinieren oder neu aufzustellen, sobald sich für den betreffenden Abteilungsdirektor einmal eine Gelegenheit dieser Art ergeben sollte.

So sehr ein solcher Vergleich an sich schon das Unmögliche der Wiegandschen Forderung beweisen könnte, soll trotzdem mit diesem Argument die heute akut gewordene Frage jenes antiken Architektur-Museums nicht einfach ad absurdum geführt werden. Vielmehr müssen wir zugestehen, daß hier in der Tat ein Ausnahmefall vorliegt, der in sich Berechtigung genug besitzt, um die Ansprüche des Leiters des Berliner Antikenmuseums zu erklären. Denn dieser Fall rührt direkt an die großen Verdienste deutscher archäologischer Wissenschaft, die imstande war, den Pergamon-Altar für Berlin zu sichern, in Priene, Milet und an anderen Stätten antiker Kultur zu graben und originale Dokumente für Deutschland zu sichern. Diese Tatsachen allein, die einmal den Stolz einer Generation ausmachten, erhärten wie von selbst auch jene musealen Ansprüche, um die eben der neue Kampf geführt wird. Gibt also die Besonderheit des Falles und die historische, weniger künstlerische Bedeutung der nach Berlin verbrachten Originale — die eben anderswo, weder in Europa noch in Amerika, ähnlich zu finden sind — dem Verlangen nach musealer Aufstellung eine nicht zu bestreitende Berechtigung, dann handelt es sich eben letzten Endes weniger um die Frage, ob das von Wiegand verlangte Museum antiker Architektur innerhalb des von Messel projektierten Deutschen Museums kommen soll, sondern nach welchen Gesichtspunkten die Aufstellung der Monumente selbst zu erfolgen hat.

Als Messel vor vielen Jahren den ersten, inzwischen vielfach abgeänderten Entwurf des Deutschen Museums fertigte, war der Abteilung antiker Architektur jener breite Mitteltrakt vorbehalten, der nach Anlage und Dimensionen mit einer in Originalgröße aufgeführten Aufstellung all jener Monumente rechnete, die heute nur unter Zuhilfenahme von Unmengen von Gips möglich ist, weil die verfügbaren Originale immer nur einen bescheidenen Teil der geplanten Rekonstruktionen ausmachen. Gegen diese Art von Pseudoarchitektur und Rekonstruktion mit den Mitteln moderner Technik wehrt sich aber mit Recht unser künstlerisches Gefühl, ganz abgesehen davon, daß in solcher Form das Moment der räumlichen Anlage und Wirkung in einem quadratisch museal begrenzten Innenraum gegenüber der ursprünglichen Aufstellung niemals richtig in Erscheinung tritt. Wollte man diesen Pergamon-Altar oder jenes Markttor von Milet den Berlinern in der von Wiegand projektierten Rekonstruktion wirklich ihrem ursprünglichen Sinn nach auf räumliche Wirkung hin veranschaulichen, dann wäre es schon besser, man stellte diese Monumente irgendwo in den Tiergarten oder auf die Havelberge (je nach der räumlichen Voraussetzung der alten Anlage), anstatt sie in einem Museumsraum um ihre ursprüngliche architektonische Funktion zu betrügen und unter Verwendung von Gips und Eisen eine falsche Vorstellung zu wecken. (Wie grotesk solche Aufstellung wirken würde, beweisen die zur Zeit in den Räumen des Deutschen Museums aufgestellten Modelle in Originalgröße, die z. B. bei dem Pergamon-Altar unmögliche Raumverzerrungen ergeben und zur Genüge erhärten, wie sehr das Kultusministerium Recht hatte, gegen diese Art der Rekonstruktion und Aufstellung sein Veto zu erheben!)

Auch das Vorhandensein der Messelschen Räume ist kein Beweis für die Be-

rechtigung des Wiegandschen Planes. Diese Räume nämlich lassen sich auch jetzt noch anders ausnützen und ganz im Sinne des von Wiegand geforderten Museums antiker Architektur auswerten.

Aber nur dann, wenn dieser Gedanke ganz im Sinne der vorhandenen Fragmente selbst seine künstlerische und kunstgeschichtliche Ab- und Ausrundung erfährt:

Das heißt, man beschränke sich in diesen Sälen zunächst einmal auf die museumstechnisch vorbildliche Aufstellung der Originale und lasse den Gedanken der Rekonstruktion antiker Architekturen fallen, der unkünstlerisch ist und dessen Ausführung unter Zuhilfenahme von Gips und Eisenbändern pp. viele Hunderttausende kosten würde. Ergänzend aber stelle man in Holz oder Gips von jedem einzelnen Monument, von dem die originalen Fragmente stammen, ein kleineres Modell etwa in der Größe von 1 : 100 auf, das dem Beschauer erklärt, welche künstlerische Funktion einmal diese antiken Architekturen besaßen und wie ihre Anlage an sich und innerhalb des gesamten Stadtbildes gedacht war. Ja, man verallgemeinere die verdienstvolle Entdeckerarbeit der Archäologen im Sinne einer wirklich lückenlosen musealen Darstellung griechischer Architektur überhaupt, indem man ähnlich durch Modelle, Auf- und Grundrisse das gesamte Gebiet veranschaulicht, was nicht nur den Architekten, sondern jedem gebildeten Laien äußerst willkommen sein müßte. Die Originale von Pergamon, Priene und Milet wären dann die künstlerischen Grundpfeiler dieses neuen Museums antiker Architektur, die Modelle der einzelnen Monumente und der dazugehörenden städtebaulichen Anlagen (ebenso wie die Auf- und Grundrisse) willkommene Hilfsmittel für die Anschauung und für die Verdeutlichung eines einzigartigen Kapitels vergangener Kultur, mit der auch der moderne Mensch hundertfältig verwachsen bleibt. Die architektonische Auswertung der einmal vorhandenen Räume wäre durch entsprechenden Einbau von Galerien, die ihrerseits eine Flucht gutbelichteter Kabinette ergeben könnten, für den größeren Gedanken dieses in seiner Art wirklich vorbildlichen Museums ohne Aufwand erheblicher Mittel möglich, worüber vielleicht später noch ein besonderes Wort zu sagen ist.

Auf solche Weise aber würde man ganz im Sinne der Wiegandschen Pläne nicht nur der von den Archäologen geleisteten Entdeckerarbeit museal gerecht werden, sondern dem ursprünglichen Gedanken eine Ausrundung geben, die zugleich eine vorbildliche Lösung der ganzen Frage bedeutet.

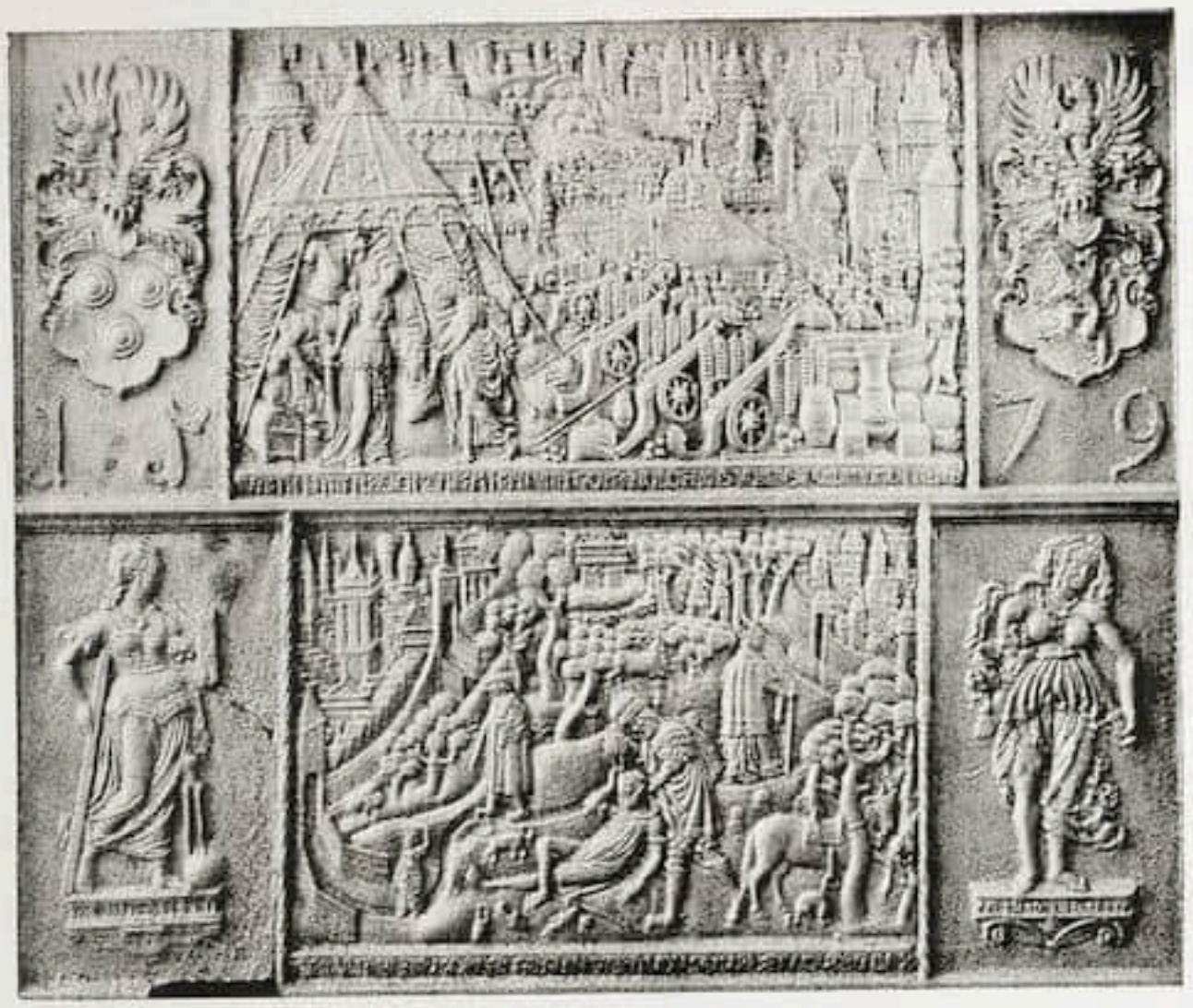


Abb. 26. Breitseite des Ofens aus Grebenstein im Museum des Hessischen Geschichtsvereins in Marburg. 1579
Belagerung von Bethulia / Geschichte vom Samariter

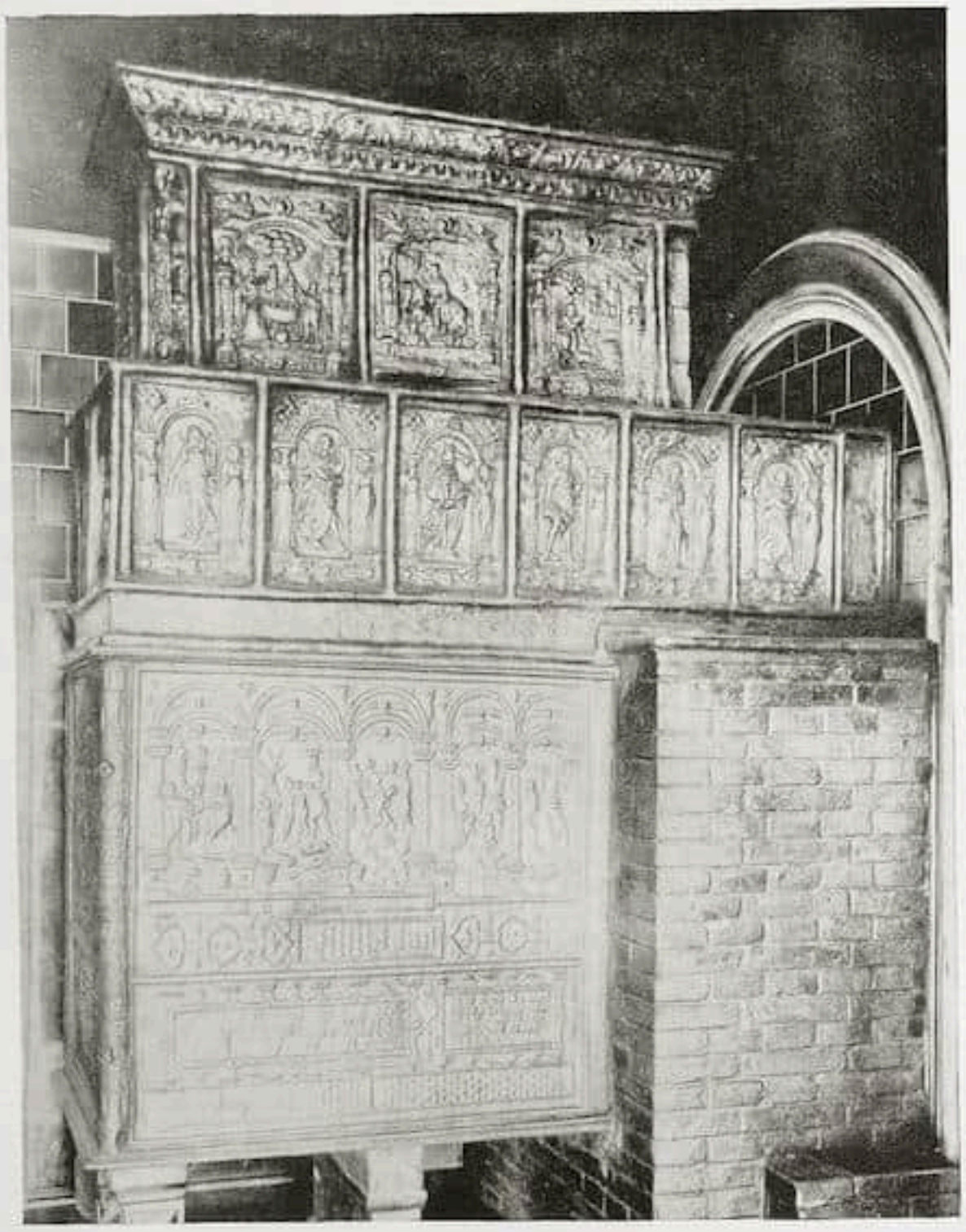


Abb. 27. Ofen im Schlosse zu Bindingen

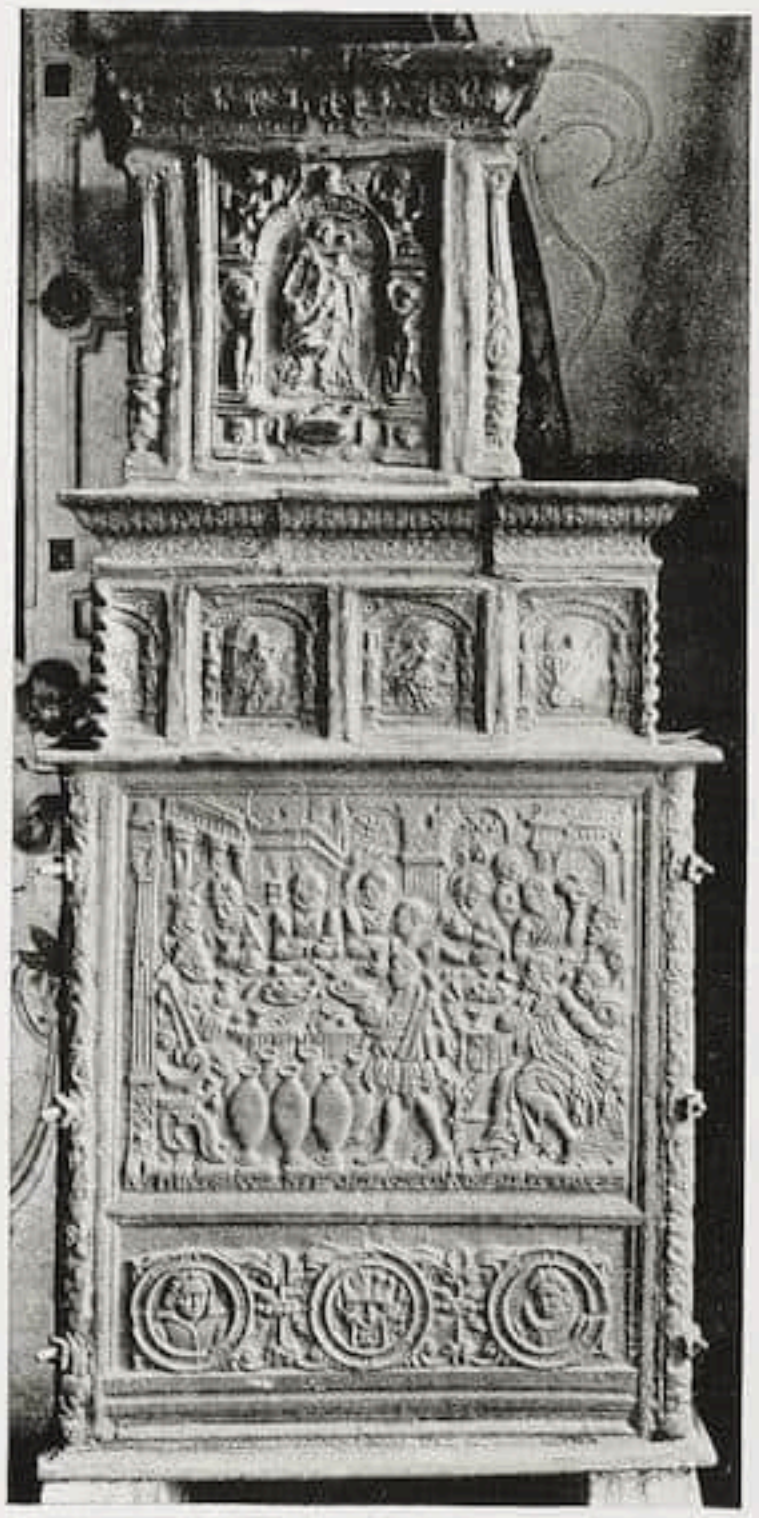
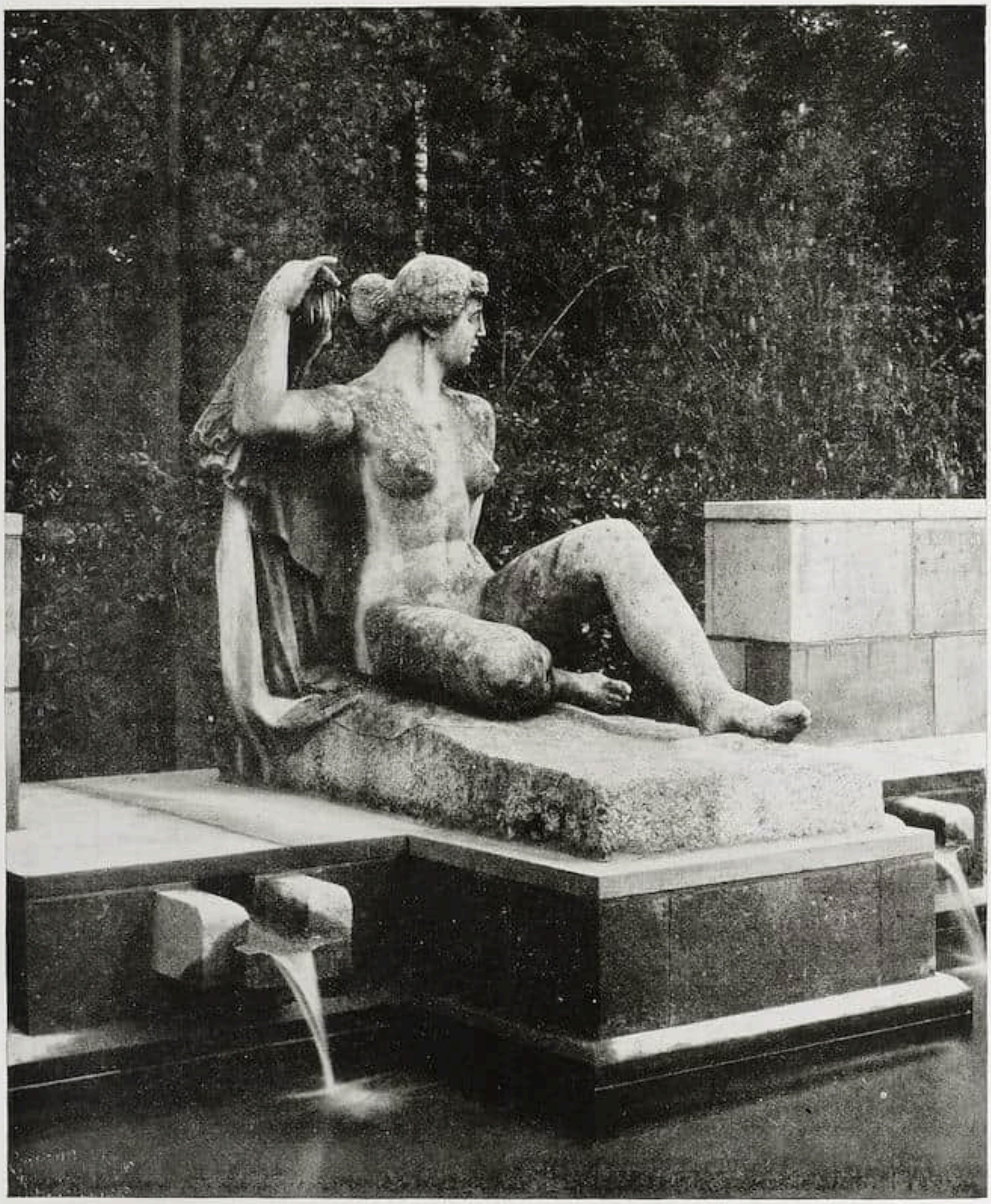


Abb. 28

Ofen in der Schloßkapelle zu Schmalkalden
Hochzeit zu Canaan

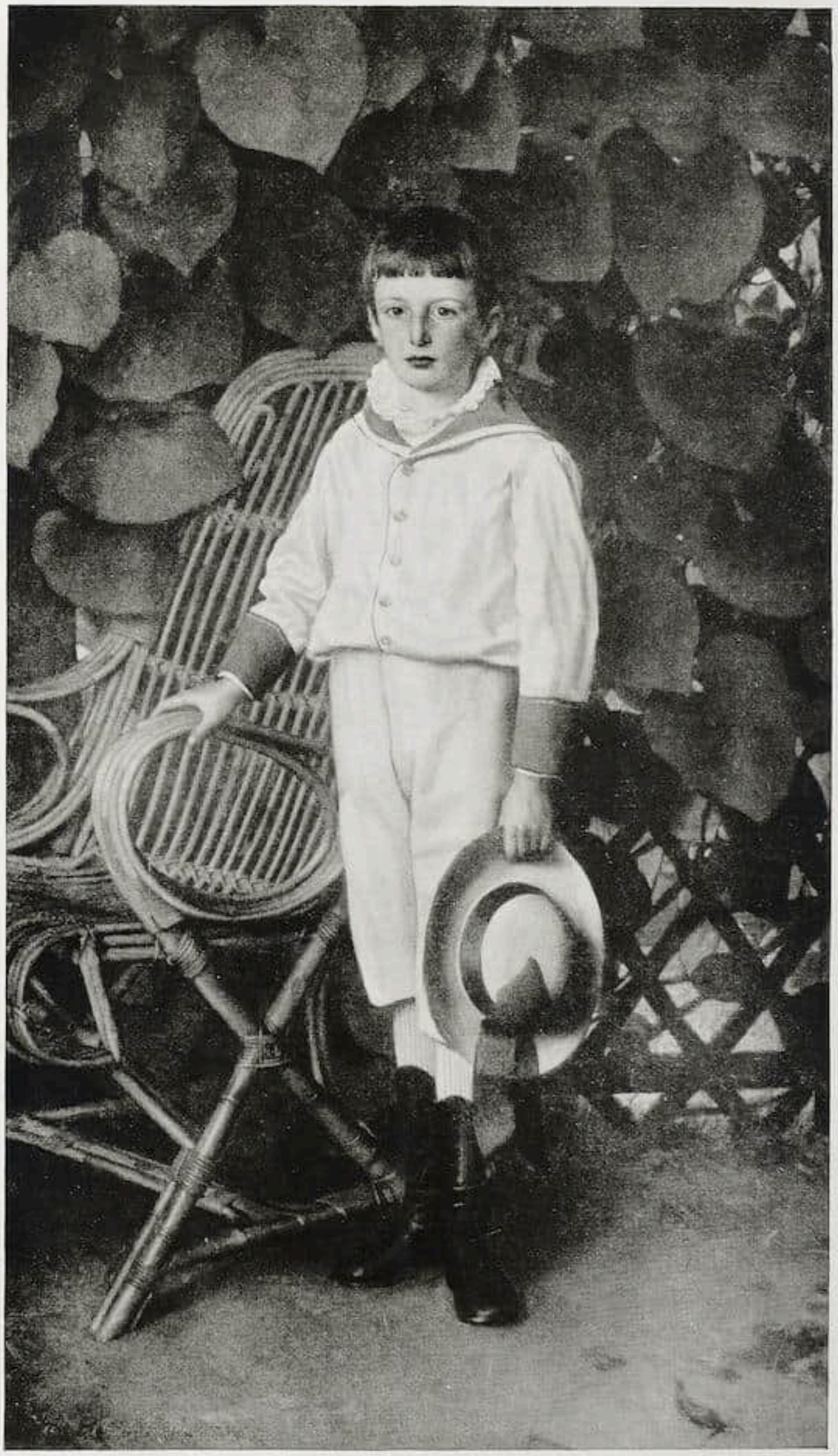
Abb. 29

Geschichte vom verlorenen Sohn in vier Bildern
nach Stichen Hans Sebald Behams
Süderländisches Museum in Altena i. W.



Aristide Maillol — Die Nymphe

Aufgestellt in der „Gesolei"-Düsseldorf / Photo Galerie Flechtheim



Karl Stauffer-Bern. Knabenbildnis

Bes.: A. Blumenreich, Berlin

Ein Knabenbildnis von Karl Stauffer-Bern

Mit einer Tafel

TRÜGE das hier reproduzierte Gemälde des unglücklichen Schweizers nicht die Jahreszahl 1882, man wäre versucht, es für das Jahr 1924 in Anspruch zu nehmen, wo zum erstenmal das Wort von der „Neuen Sachlichkeit“ aufkam, das sicher nicht zu den glücklichen begrifflichen Fixierungen unserer künstlerisch so raschlebigen Zeit gehört.

So zahlenmäßig gering indes auch das malerische Porträtwerk Stauffers sein mag, so sicher gehört es in die Reihe jener bisher übersehenen Erscheinungen, die — weil sie unserer Generation besonders nahestehen — noch zu entdecken sind. Denn so oft ein Bildnis von der Hand dieses Malers begegnet, dessen Werk, eben erst geschätzt und genannt, durch menschliches Fatum dazu verurteilt ward, Fragment zu bleiben, steht man betroffen vor der stummen Beredsamkeit innerer Größe, die auch für dieses neu aufgetauchte Knabenbildnis im Besitz von A. Blumenreich, Berlin, charakteristisch ist, das um seiner Selbstverständlichkeit willen uns Heutigen bestimmt nähersteht als jener Epoche, für die es eigentlich gemalt gewesen ist, die leider ihre künstlerisch stärksten Potenzen ausnahmslos nicht erkennen konnte. Dabei ist dies Bildnis des Knaben Karl Ebers, eines Neffen des bekannten Verfassers der „Ägyptischen Königstochter“, bei aller phrasenlosen Selbstverständlichkeit fast monumental gesehen und durch den Hintergrund der grünen Laube im Gegensatz zu der lichten Erscheinung des Dargestellten von einer malerischen Schönheit, die dem erst zu entdeckenden Maler Stauffer auch das Zeugnis eines Meisters auf diesem Gebiet ausstellt. Es wäre sehr interessant und verlockend zugleich, dieses Gemälde einmal im Gegenüber anderer Bildnisse von Rang zu sehen, die etwa gleichzeitig in Deutschland gemalt wurden. Damit wäre dann sofort auch kunstgeschichtlich die Stelle fixiert, die dem sehr zu Unrecht vergessenen Bildnismaler Stauffer-Bern zukommt.

Biermann.

Robert Genin. Durst

Lovis Corinth: Selbstbiographie

Von GEORG BIERMANN

„Ein Neues habe ich gefunden: Die wahre Kunst ist Unwirklichkeit üben. Das Höchste."
Lovis Corinth in der Aufzeichnung v. 31. März 1925

BALD nach der Eröffnung der großen Corinthschen Gedächtnisschau in der Nationalgalerie erschien bei S. Hirzel in Leipzig in einer Ausstattung, die mehr der Größe des künstlerischen Nachlasses als der literarischen Bedeutsamkeit dieser Tagebuchnotizen einen adäquaten Ausdruck sucht, jene leider nur Fragment gebliebene Selbstbiographie Corinths, deren Überarbeitung und Drucklegung ebenfalls der Sorge von Charlotte Berend gedankt wird.

Ähnlich wie die Selbstporträts, so sind auch diese Aufzeichnungen im letzten Bekenntnisse des Menschen Corinth, „confessiones" im Sinne der alten Kirchenväter, in denen sich seelisches Erlebnis widerspiegelt, einerlei, ob es sich um die Erinnerungen an Kindheit und Mannesjahre oder um die Erschütterungen in Kriegszeit, Inflation und jene letzten Lebensjahre handelt, in denen Todesahnungen die Gedanken des alternden Meisters immer stärker gefangennehmen.

Es ist kein federgewandter Literat, der sich in diesen Blättern ausgesprochen — der Stil ist vielmehr oft holperig und das Wort manchmal unbeholfen — aber es ist der Mensch Corinth, der auf seine Weise die Summe seines Lebens zieht, dessen erschütternde Tragik fast in jedem Satz unser Bewußtein überfüllt. Vieles, zumal im zweiten Teil der oft nur kurzen Aufzeichnungen, wirkt seltsam naiv, z. B. wenn Corinth auf die Geschehnisse der Politik zu sprechen kommt, aber man möchte auch diese Abschnitte letzten Endes nicht entbehren, weil sie für das Gesamtbild dieses reinen und wahrhaftigen Menschen dokumentarisch wichtig sind. Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, daß die Kunst Corinths immer Ausfluß seines ureigensten Menschentums gewesen ist, diese Tagebuchblätter erbringen ihn so vollkommen, daß sie eben darum auch fortan die wichtigste Quelle für die Erkenntnis des schöpferischen Werkes sind, das dieser Große der Nachwelt hinterlassen hat. Kein Wort, kein Satz, keine noch so zufällige Bemerkung wären zu entbehren, denn auch das scheinbar Belanglose gewinnt Bedeutung, sucht man von hier aus erst einmal die Brücke zum Werk hinüber.

Es muß gesagt werden, daß diese autobiographischen Notizen und Betrachtungen erst in den letzten zehn Jahren entstanden sind, als der körperlich gebrochene Corinth sich immer stärker in seiner Einsamkeit verkapselte und sich auch in seiner Kunst immer nachhaltiger vom optischen Gebundensein loslöste und nur noch dem inneren Bild opferte, das ihn schließlich ganz in die Vision vorantrieb und ihm technisch die letzte, überhaupt nur irgend denkbare Freiheit des Gestaltens schenkte. Ohne diese Einsamkeit und völlige Abgekehrtheit von der Welt hätten wir nie diese großartige Erfüllung einer fünfzig Jahre hindurch produktiven schöpferischen Arbeit erlebt. Im rein Menschlichen aber sind diese letzten zehn Jahre vielleicht das tragischste Schicksal, dem je ein Künstler unterworfen gewesen ist. Und in eben diesen Jahren ist dies Fragment einer Selbstbiographie entstanden, die uns, den Freunden und Verkündern der gottbegnadeten künstlerischen Mission eines Corinth, darum von selbst auch zu einem heiligen Vermächtnis des Menschen werden mußte. Von der Kunst selbst ist in diesen Blättern nicht allzuviel zu lesen und das ist vielleicht sogar ein großer Vorzug. Denn erfahrungsgemäß sind solche Künstler, die viel von ihren

Werken reden, immer nur sehr mittelmäßige Handlanger in ihrem Beruf gewesen — die wenigen Ausnahmen, wie etwa Delacroix oder van Gogh, beweisen nichts gegen diese Beobachtung —, aber ganz am Schluß entschlüpft Corinth dennoch einmal wie von ungefähr ein Bekenntnis, das man mit Hammerschlägen einem rationalistischen Zeitalter zum Bewußtsein bringen müßte, wenn nämlich der Meister erkennt, daß das höchste Ziel jeder großen Kunst die Unwirklichkeit sei. Sicher hat er mit diesem Wort nichts anderes als die Vision gemeint. Und wer den religiösen Geist des immer in schweren Zweifeln verhafteten Menschen richtig erfaßt hat, fühlt von selbst in diesem Wort „Unwirklichkeit" die Gottessehnsucht, das letzte göttliche Schauen.

Dieses eine Wort aber reißt Berge nieder, die vielleicht bis vor kurzem noch dem Verständnis des Spätwerkes blickhindernd im Wege standen. Es führt von selbst jede nüchterne Definition der Nur-Naturalisten oder Impressionisten ad absurdum, die etwa — wie Liebermann dies in seiner Akademierede betonte — in der Kunst nur die „Wahrheit" suchen. Diese „Wahrheit" im Sinne des Realismus hat mit Kunst schlechterdings nichts zu tun. Wie sollten wir sonst die alten Ägypter, Chinesen, die Gotiker und selbst die Meister des Barock oder gar die Romantik lieben können, wenn Kunst nichts als Wahrheit wäre! Das eben ist das Wunder des Corinthschen Werkes, daß er über diese sogenannte Wahrheit in seinem Spätwerk — und vielleicht nur durch die Tragik seines menschlichen Schicksals — kühn hinweggeschritten ist und jenes Letzte innerlich erlebt, gesehen und mit der Glut seiner Farben gestalten durfte, das sich uns heute als die große Gnade seines Gottes offenbart. Diese freilich, so will es scheinen, wird in hundert Jahren immer nur einem einzigen zuteil und einer dieser Gnottbegnadeten war Corinth.

Über diese Feststellung besteht übrigens bei all denen, die das wirkliche Organ für künstlerische Werte besitzen, längst kein Zweifel mehr und welcher Beckmesser der Kunstkritik auch immer an der Größe der künstlerischen Gesamterscheinung eines Lovis Corinth zu rühren wagte, er könnte nur der wohlverdienten Lächerlichkeit anheimfallen.

Indes berühren diese Ausführungen mehr das schöpferische Werk unseres Meisters als jenes autobiographische Vermächtnis. Das ist uns in diesen Monden, da wir es besitzen und mehr als einmal lasen, zu einer schwermütig stimmenden Beichte Corinths vor der Welt geworden, die so phrasenlos eigentlich nur ein Mensch ablegen konnte, der an den eigenen Nachruhm sicher nicht gedacht hat. Vergleicht man diese Aufzeichnungen gar mit jenem ersten frühen Fragment einer Selbstbiographie, die vor fast zwanzig Jahren unter dem Titel „Legenden eines Künstlerlebens" bei Bruno Cassirer erschien und die viel mehr den antäushaft in der Erde wurzelnden Daseinsbejaher zum Verfasser hat, dann wird einem der Abstand zwischen dem Damals und dem Gestern beinahe erschreckend offenbar. Das frühe Buch nämlich ist von Humor durchtränkt; die Zeit von Kindheit und Werden steht noch vor einem lichten Hintergrund und ein Gefühl von physischer Kraft hat damals unbedingt die Feder geführt. Das letzte autobiographische Vermächtnis ist dagegen wie grau in grau gemalt. Der Traum des Romantikers ist zerronnen. Nicht nur die Erschütterung des vordem gigantischen Körpers, mehr noch die Geschehnisse der letzten zehn Jahre stellen die Reflexion über das eigene Leben und Erleben wie von selbst vor einen Hintergrund, über den keine Sonne mehr dahingeht. Die tiefe Tragik dieses menschlichen Schicksals greift an unser Herz und erst jetzt begreifen wir schaudernd, was dieser gütige und im Letzten immer scheue Mensch an Leiden durchkostet haben muß, wenn wir, die Jüngeren selbst, Jahre hindurch damals das Leben schwer leidend durchschritten haben.

Aber diese Not der Seele und des Körpers hat der Kunst des Schöpfers Corinth die letzte Erfüllung gebracht. Den Weg dieser Kunst bezeichnen gleichnishaft die dem Buch beigefügten Selbstbildnisse, deren letzte eine Erschütterung hinterlassen, daß der Mund von selbst verstummt.

So verschmilzen in dieser Lebensbeichte Corinths, die eine vorbildliche verlegerische Liebe betreute, Text und Bild zu vollkommenster Einheit; das Ganze ein ergreifendes Bekenntnis, würdig des Menschen und des Künstlers, dessen Namen nachkommende Geschlechter mit unbestrittener Selbstverständlichkeit in der Reihe jener Gottbegnadeten lesen werden, die man heute gar nicht zu zitieren braucht, weil sie vor der Geschichte einmal wie von selbst Maßstab der Corinthschen Größe werden.

Lovis Corinth. Dorf Urfeld am Walchensee
Aus der Mappe „Walchensee". Verlag Fritz Gurlitt, Berlin

RUNDSCHAU

Sammlungen

DAS MANNHEIMER SCHLOSS-MUSEUM UND DIE SCHLOSS-GALERIE

Am 15. Mai wurden in Anwesenheit des badischen Staatspräsidenten und des Landtags das neue Museum im Mannheimer Schloß und die umgestaltete alte Schloßgalerie der Öffentlichkeit übergeben. Seit der Revolution haben die prachtvollen Räume des gewaltigen Baues, der in den Jahren 1720 bis 1760 unter den Kurfürsten Karl Philipp und Karl Theodor errichtet worden ist, mancherlei Stürme und Einquartierung verschiedenster Art erlebt. Erst als vor etwa 1½ Jahren die französische Besatzung abzog, konnte man darangehen, den schon seit langem gefaßten Beschluß zu verwirklichen, die wichtigsten Teile des Schlosses für museale Zwecke auszubauen. — Der Grundriß des Hauptbaues ohne die Stall- und Wirtschaftsgebäude ist folgender: Um einen nach der Stadt zu geöffneten Ehrenhof ziehen sich an drei Seiten die Bauten des Mittelteils. Daran stoßen, nach rechts und links rechtwinkelig ausbiegend, auf der einen Seite die Schloßkirche, auf der anderen die große Bibliothek mit ihrem herrlichen Büchersaal. Kirchenbau wie Bibliotheksbau finden in langen Flügeln ihre Fortsetzung. Während nun der Flügel hinter der Schloßkirche und der an die Kirche grenzende Bau des mittleren Hufeisens noch Bureaus des Amtsgerichts enthalten, ist jetzt der größte Teil der übrigen Gebäude den Sammlungen eingeräumt worden. Das großartige Treppenhaus mit seinen Deckenbildern von Kosmas Daniam Asam und seinen Stuckaturen von Paul Egell führt zu den Hauptsammlungen des Schloßmuseums empor. Der große Rittersaal, in dem die Eröffnungsfeier stattfand, und die anstoßenden Prachträume, sowie die Zimmer des zur Bibliothek hinführenden Flügels im Hauptgeschoß sind neu hergerichtet und beherbergen das eigentliche „Schloßmuseum". Der Name kann irreleiten. Das Museum ist nicht in Vergleich zu setzen mit Schloßmuseen, wie sie seit der Revolution in ehemaligen Residenzen entstanden sind: Schlössern, deren Inventar kostbar und reich genug war, um nach geringen museumstechnischen Änderungen und Ergänzungen sofort als Museum gezeigt zu werden. Es ist vielmehr ein durch 70jährige Sammeltätigkeit des Altertumsvereins zusammengebrachter musealer Besitz, der durch ein paar glückliche und großzügige Ankäufe der Stadtgemeinde in jüngster Zeit so vermehrt worden ist, daß jetzt der gesamte Inhalt als Ganzes genommen, das Museum in die Reihe der bedeutendsten süddeutschen Kunstgewerbemuseen rückt. Dabei kann man nicht eigentlich sagen, daß das Schloßmuseum ein Kunstgewerbemuseum ist. „Kulturmuseum" nennt es Prof. Walter, der als Direktor die Einrichtung geleitet hat. Ganze Gruppen beziehen sich auf die Mannheimer Stadtgeschichte, andere Abteilungen wieder geben eingerichtete Stilzimmer oder lassen die alten Schloßräume als solche wirken fast ohne jede museale Aufmachung, während wieder andere Räume rein kunstgewerbliche Abteilungen enthalten, wie die herrliche Porzellansammlung Karl Baers oder die Majolikasammlung von Hermannsdörfer oder die schönen Biedermeiergläser aus der Sammlung Waldeck. Ein köstlicher Besitz ist in den herrlichen Räumen aufgegestellt. Noch kann man das Ganze nicht als Einheit empfinden. Das organische Verwachsensein von Raum und Inhalt fehlt noch. Mit Recht ist bei den Eröffnungsfeiern immer wieder betont worden, daß das Museum in seinem jetzigen Zustand einen Anfang bedeutet und die eigentliche Organisationsarbeit, die das Ganze zu einem lebendigen Museum machen soll, noch zu leisten ist. Auch die unter der Leitung von Prof. Gropengießer stehenden Räume des ehemaligen Hofantiquariums, der jetzigen Antiken-Sammlung im Erdgeschoß sind neu ausgestattet worden. Die Aufstellung ist noch nicht ganz beendet.

* * *

Zu gleicher Zeit wie das Schloßmuseum wurde die Schloßgalerie wieder eröffnet. Das ist die Sammlung alter Bilder, die anschließend an die Bibliothek im sog. Galerieflügel seit 1803 aufgehängt ist. Seit zwei Jahren ist diese Sammlung der Verwaltung der Kunsthalle unterstellt ist. Sie umfaßt in der Hauptsache alte Niederländer, darunter ein paar erstklassige Stücke, späte Italiener und Franzosen des 17. Jahrhunderts, sowie eine Sammlung von über 23000 alten Kupferstichen. Die Aufgabe der Neuordnung war es, die gröbsten Kopien und Fälschungen aus dem Bilderbestand auszusortieren und den Rest in den neuhergerichteten Räumen zu verteilen. Trotz der durchschnittlich nicht sehr hohen Qualität der Bilder kann das Ganze doch als Grundstock für eine Galerie alter Meister dienen, wie sie bisher in Mannheim gefehlt hat. Auch die schöne Kupferstichsamm-

lung, deren wissenschaftliche Bearbeitung langsam fortschreitend mit der Montierung der Blätter Hand in Hand geht, füllt eine Lücke im Ganzen der Mannheimer Museumsbestände. In wechselnden Ausstellungen sollen zunächst besonders Schätze dieses Kupferstichkabinetts gezeigt werden, bis schließlich das Ganze gleich anderen Kabinetten zugänglich gemacht werden kann. Zur Eröffnung sind Schabkunstblätter von besonderer Qualität oder Seltenheiten ausgestellt worden, die einen Überblick über die Entwicklung dieser Technik in Deutschland, den Niederlanden, England und Frankreich bis zum beginnenden 19. Jahrhundert ermöglichen. *Str.*

BERLIN

Die Gemäldegalerie hat 55 in den Räumen des Schlosses zeitweilig deponierte und dadurch so gut wie unzugängliche Bilder im Kaiser-Friedrich-Museum wieder ausgestellt. Die Neuordnung trägt infolge des Raummangels so deutlich den Charakter eines zeitweiligen Behelfs, daß sich ihre Bewertung als endgültige Lösung von selbst verbietet. — Im Tiziansaal sind u.a. neu ausgestellt Bordones Schachspieler und die beiden Bassanos, Sebastiano del Piombos Fornarina hängt in einem Seitenkabinett Giorgiones Jünglingsporträt gegenüber, neben ihr Antonello da Messina und Giovanni Bellini. Die Florentiner des Cinquecento erscheinen in geschlossener Reihe, im Mittelpunkt neben Andrea del Sarto die Himmelfahrt Mariae von Fra Bartolomeo, die aus der Basilika heraufgenommen wurde und jetzt weit besser hängt. Die fünf Madonnen Raffaels haben mit Correggios Leda den Platz gewechselt, in dem Saal der oberitalienischen Schulen ist neben Ferrara und Padua Mailand als geschlossene Gruppe vereinigt, in der Mitte die Leonardo zugeschriebene Auferstehung. Nebenan sind die Maler aus den Marken und die Bolognesen ausgestellt. Mit am stärksten verändert ist der folgende Saal, in dem nur Signorellis Schule des Pan, sein Tondo der hl. Familie und Piero di Cosimos Venus und Mars ihre Plätze behalten haben. Die beiden Altarflügel Signorellis hängen jetzt an der gegenüberliegenden Wand, an ihrer Stelle sind die beiden großen Botticinis, Kreuzigung und Marienkrönung, an den Nebenwänden Melozzo da Forli ausgestellt. Als ein Provisorium hat Bode selbst die Einrichtung des Tiepolokabinetts bezeichnet, man hat dort die Grisaillefresken an den Wänden mit Bretterverschalung bedeckt, um so Raum für die venezianischen Tafelbilder des 18. Jahrhunderts zu schaffen. Auf die zahlreichen kleineren Veränderungen in fast allen Sälen der italienischen Abteilung einzugehen, ist hier nicht der Ort, es erscheint aber wichtig, darauf hinzuweisen, daß Pisanellos Anbetung der Könige ihren Platz in einem der Seitenkabinette erhalten hat. — Schließlich sei noch erwähnt, daß unter den Neuerwerbungen eine koloristisch sehr interessante Landschaft des Jacques d'Arthois ausgestellt ist, die Bode der Galerie geschenkt hat. *Eckhardt.*

* * *

Am 26. Juni wird das völlig neugeordnete und im Inneren z. T. gänzlich umgebaute Museum für Völkerkunde wieder eröffnet, das in seinem Erdgeschoß die reichen asiatischen Sammlungen enthält, darunter die Schätze jener mittelasiatischen Forschungsreisen von Grünwedel und Le Coq (die vier sog. deutschen Turfanexpeditionen), deren Dokumente jahrelang vergeblich auf eine entsprechende Aufstellung gewartet haben. Über diese hat der Cicerone im letzten Jahrgang mehrere Aufsätze gebracht, die inzwischen auch in Buchform vorliegen (Ernst Waldschmidt, Gandhara, Turfan und Kutscha. Bei Klinkhardt und Biermann, Leipzig). Das Datum der Eröffnung wurde gewählt aus Anlaß des 100. Geburtstags von Adolf Bastian, dem geistigen Gründer des Museums für Völkerkunde.

Justi hat die Absicht, die inzwischen vielfach veränderte Corinth-Ausstellung in der Nationalgalerie noch über den Juni bestehen zu lassen, obwohl zahlreiche der schönsten Bilder inzwischen auf andere Ausstellungen gewandert sind. Dafür aber sind vielfach neue Bilder eingefügt worden, die seinerzeit nicht mehr untergebracht werden konnten, z. B. aus dem Besitz der Barmer Ruhmeshalle die „Walhalla", dann die köstlichen Aquarelle und der ansprechende Zyklus von Ölskizzen, die Corinth 1920 für die „Faust"inszenierung geschaffen u. a. m. — Auch in der Aufstellung und Gruppierung innerhalb der einzelnen Säle haben sich mannigfache neue Bezeichnungen ergeben, die teilweise überraschend wirken. *B.*

Ausstellungen

FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Max Liebermann hat das Institut, dem er präsidiert, erst wieder zu einer Angelegenheit von öffentlichem Interesse erhoben und hat die Akademie durch viele Ausstellungen, die wirklich so etwas wie Sammelstätten der gültigen Jahresproduktion wa-

ren, zum Hort des lebendigen Kunstschaffens gemacht. Das ist oft und in aufrichtiger Anerkennung eines geschichtlichen Verdienstes gesagt worden. Es muß heute wiederholt werden, um den vorzubringenden Bedenken das rechte Maß zu geben. Die Ausstellungen haben nicht mehr viel vom Elan ihres Neubeginns. Sie haben an Energie wie an programmatischer Gestalt von Jahr zu Jahr eingebüßt, sind immer automatischer geworden. Die jetzige enthüllt vollends den Verlegenheitscharakter einer impulslosen Konglomeration. Es hat an Stimmen nie gefehlt, die der Akademie die Befugnis zur repräsentativen Jahreskunstschau bestritten. Auch heute noch möchte ich ihnen nicht beipflichten, erscheint doch gerade diese Instanz berufen, eine Ausstellungsform auszubilden, die sich grundsätzlich von denen der Museen, Künstlerverbände und Kunsthandlungen unterscheiden und auslesend Gewordenes und Werdendes zusammenfassen müßte in Konzilien der gestaltenden Kräfte, zu Darstellungen des Gegenwart-Fazits. Davon ist man jetzt freilich weit entfernt; weder Strenge der Auswahl noch Toleranz, weder Wille zur Distanzierung noch aktuelles Bewußtsein geben dieser Ausstellung ein Gesicht. Sie zeigt nicht die Gipfel, nicht die Breite der Produktion auch nur des eigenen Landes, sie gibt keinen geschichtsverbindlichen Extrakt des Jahres. Bedrohlich hängt das große Wozu über dieser lauwarmen Kunstaufzeigung, deren Potenzschwäche man um so weniger für ein vereinzeltes Mißraten nehmen kann, als Liebermanns Eröffnungsansprache nichts war als Absage an die junge Kunst und an alle nachimpressionistischen Auftriebe, als eine Kundgebung heftig reaktionären Temperaments. Die fruchtbare Akademieausstellung verlangt allerdings vor allem jene Überlegenheit der Einsichten, die Voreingenommenheit für oder gegen Richtungen und Generationen nicht kennt.

Wir hätten aus der Reihe der Gemälde und der diesmal besonders langen der Skulpturen selbstverständlich manches mit Auszeichnung zu vermerken. Die Namen gewohnter Qualität, die Verantwortlichen des offenbar ebenso unvermeidlichen Nichtwerts sind in der längst üblichen Zusammensetzung vertreten. Neues ist kaum zugelassen, aber auch die Prominenten zeigen sich nicht von neuen Seiten. Es fehlt ganz und gar der unbedingte Eindruck. Und das genügt, den gesamten entscheidend zu bedingen. Daß Vogel, Kampf, v. Stuck, Franck, v. Hofmann, Schuster-Woldan stärker als je aufkommen und säleweise das Bild geradezu beherrschen, ist das hauptsächlich unterscheidende Moment. Künstler wie Dettmann, Hofer, Jaeckel, Ulr. Hübner, Kirchner, Orlik, Rhein, Schmidt-Rottluff usw., nicht zuletzt Liebermann, verdienen sich, jeder auf seine Weise und in ihm zukommendem Grade, erneuten Respekt. Pechstein fällt katastrophal aus; ein Wollheim, dessen Gebärdenfrikassee Lukas van Leyden unfreiwillig parodiert, erregt nur durch die stoffliche Merkwürdigkeit Aufsehen. Neben den leichtgefaßten griechischen Landschaften Crodels hebt sich ein farbig sehr eigenes, frei verflochtenes Stilleben von Martin Bloch heraus; eine zärtlich kahle, fein gestimmte Winterlandschaft von Ringelnatz triumphiert durch anspruchslose Echtheit. Georg Scholz, Mense, Burmann repräsentieren die jüngste Genaumalerei. Von Otto Nagel ein als Ausdruck grauer Lebensleere beklemmendes Arbeiterbild. Versprechungen scheinen Rudolf Krohne und Adolf Hartmann. Die Plastik ist sehr reich ausgestreut über die Säle und bewährt vielfach gepflegten Formensinn und redliches Vermögen. Totila Albert, Hanna Cauer, Kurt Edzard, Tina Haim-Wentscher, die Sintenis, Sopher, vor allem Fritz Koelle, dessen glattflüssiger Stil das Physiognomische eigentümlich verhüllt und doch persönlich belebt, zeigen treffliche Köpfe. Ein Bronzerelief von Scharff, eine ungelenk-selbständige Holzfigur von Loeber — sonst kein emanzipatorischer Versuch. Fritz Klimsch, diesmal der einzige Kollektivaussteller, wirkt nicht ungünstig: die Bildnisbüsten zumal halten sich durch vornehme Prägnanz der Charakteristik.

Ein Hauptraum der Ausstellung allerdings bietet Herrlichkeiten Bild um Bild: er enthält 36 Elitewerke des vorigen Jahrhunderts aus staatlichem und privatem Besitz, darunter einige aus dem der Galerie Arnhold. Man bewundert Daumiers „Last", ein in blauem und grünem Gefieder schillerndes großes Gartenbild Renoirs, vier außerordentliche Werke Courbets, ein herbes Frauenporträt von Goya. Leibl u. a. in dem Hamburger und dem Wiener Bildnis der Gräfin Treuberg, Menzel in lebensreich von Licht und Figuren flirrenden Schilderungen der Hofgesellschaft und des Tuileriengartens. Dieser Meistersaal erzwingt den Besuch. Aber er ist schließlich ein Clou, dessen Triumph zum Eingeständnis der heutigen Armut wird — und zwar zum Falschgeständnis. Er ist eine museale Angelegenheit, ein Übergriff in fremde

Kompetenzen zum Schaden der eigenen, aktuellen Sache. Er bedeutet in all seinem Glanz eine Preisgabe des Gegenwartsprogramms. *W. Wolfradt.*

WIENER FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNGEN

Bund österreichischer Künstler / Hagenbund / Sezession.

Die Ausstellung des „Bundes österreichischer Künstler" im Künstlerhaus unterscheidet sich nicht viel von der des Vorjahres. Vielleicht, daß sie noch belangloser ist als diese. Von Kokoschka ist außer einer schwächeren südfranzösischen Landschaft das packende Bildnis von A. Schönberg (das stärkste Bild der Ausstellung) zu sehen. Ebenso sind von P. Gütersloh einige interessante Bildnisse vorhanden. Kolig beweist wiederum in der Gegenüberstellung älterer und neuerer Bilder, daß er einmal weit besser gemalt hat. Die in der Form oft sehr schönen Akte stoßen zuweilen durch unangenehm rohe Farbengebung ab. Ein augenfälliges Nachlassen macht sich bei Böckl bemerkbar. Am meisten enttäuscht Wiegele — einst von seinen Freunden als große künstlerische Hoffnung ausposaunt (in der letzten Zeit in Wien nur durch auch diesmal zahlreich zur Schau gestellte, sehr empfundene Zeichnungen vertreten) — mit seinen zwar koloristisch, geschmackvollen, doch innerlich gehaltlosen, an der Oberfläche kleben bleibenden Bildnissen. Einen Schritt vorwärts hat Zülow in der reicheren Nuancierung seiner Palette und dem Hinarbeiten auf stärkere räumliche Wirkung getan. Von den Jüngeren ist B. Stefferl mit seiner gefühlvoll eindringlichen Kunst, die sich im Bildnis, in Landschaften und expressionistischen Kompositionen ausspricht, zu nennen. Einiges Beachtenswerte findet sich auch unter den Architekturentwürfen, zu denen Arbeiten von P. Behrens, Frank, J. Hoffmann, P. Oud, Strnad, Wlach gehören. —

Wenn das Werk der im „Bund österreichischer Künstler" vertretenen Maler, deren Mehrzahl fest in der Natur verwurzelt ist, ein stärkeres bodenständiges Gepräge aufweist, so steht die Frühjahrsausstellung des „Hagenbundes" fast ganz im Zeichen der in österreichisches Sentiment umgesetzten, neueren deutschen Kunst. Doch läßt sich bis auf den eindringlicher als sonst vertretenen Carry Hauser (der sich in hartem Mühen zu seiner Form durchgerungen hat) kein einziger solcher Art beeinflußter Künstler nennen, dessen Manier innerer Nötigung entspräche. Immerhin lassen die breitgemalten, farbenreichen Aquarelle des jungen Klier, auf den Schmidt-Rotluff deutlich abgefärbt hat, eine unleugbare Begabung erkennen. Die wie immer gut gemalten Bilder Tischlers sind geradezu ein Lichtblick in diesem Mummenschanz erborgter, schlechtsitzender Kostüme. —

In der „Sezession", die durch weitgehende Gastfreundschaft und Neuaufnahmen der Erstarrung entgegenwirken möchte, führen zwei Gäste das große Wort: Eberz, der mit dem stimmungsvollen, wenn auch etwas äußerlichen „Christus in Bethamien" erschienen ist, und Harta, dessen „Cellovirtuose" und „Frauenbildnis" eine vorteilhafte Abkehr von den modischen Allüren bekunden, denen der Künstler in den letzten Jahren gehuldigt hat. Zwei wirksame kleinere Bilder (Mädchenakt und Duellszene) hat der vor kurzem aus dem Hagenbund übernommene Révy eingesandt. Ansonst ist das Gesicht der Ausstellung das gleiche wie immer: eine Schau fleißiger, gewissenhafter Arbeiter, unter denen jedoch keiner durch eine stärkere Persönlichkeit zu fesseln vermag. *Poglayen-Neuwall.*

BASEL

Felix Vallotton, den gleichzeitig auch der Kunstverein Winterthur mit einer Gedächtnisausstellung ehrt, kommt in einer numerisch zwar bescheidenen, Wesen und Entwicklung dieses „Spätklassizisten" jedoch klar aufzeigenden Schau, die zudem von dem Graphiker ein gutes Bild gibt, in der Kunsthalle schön zur Darstellung. Zeigt sich im Werke dieses Meisters trotz französischer Schulung und trotzdem er zeitlebens mit der französischen Kunst eng verbunden war (er gehörte u.a. zu den Gründern der „Indépendants"), überall die kräftige schweizerische Note, so findet man bei dem andern, ebenfalls ausstellenden Waadtländer René Auberjonois mehr Artisten- als Schweizertum. Im übrigen ist dieser Maler eine künstlerische Potenz; sie wird durch diese Ausstellung, die vorwiegend Gemälde und Zeichnungen aus den letzten Jahren gibt, sehr eindrücklich. Größe der Form und farbige Delikatesse reichen sich die Hand und lassen die dem Künstler eigene Unbekümmertheit um seelischen Ausdruck, wenn auch nicht übersehen, so doch nicht allzuhoch anrechnen. Durchaus großstädtisch orientiert und als solche von leidenschaftlichem Ausdruck erfüllt ist die Kunst des in Glarus schaffenden Polen Alexander Soldenhoff. Die Malereien des in Ascona lebenden Baslers Albert Kohler zeugen von virtuosem Talent.

Im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung ist eine Ausstellung von Photographien nach Barock-Architektur und Malerei in Bologna und in der Emilia installiert. Das zur Schau gestellte Material, das durch Kupferstiche und Prospektbände der Sammlung etwas belebt worden ist, geht im wesentlichen auf die „Campagna fotografica" zurück, die das Deutsche kunsthistorische Institut in Florenz in den genannten Gegenden planmäßig durchführte, und ist dem Basler Kabinett von Direktor Bodmer in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt worden. *W.R.*

BERLIN

Im Lichthof des früheren Kunstgewerbemuseums Prinz-Albrecht-Straße 7 ist Ende Mai eine Ausstellung seltener finnischer Teppiche aus finnischem Museumsbesitz eröffnet worden. Diese handgeknüpften Ryen, Zeugen einer lebendigen Handwerkstradition, gehören dem 18. und 19. Jahrhundert an, und sind in ihrer ornamentalen und bildhaften Farbigkeit Meisterwerke des finnischen Volkes.

CHEMNITZ

Im Anschluß an die große Berliner Gedächtnisausstellung für Lovis Corinth hat die „Kunsthütte" eine gleiche Ausstellung eröffnet, die zum großen Teil Gemälde der Berliner Ausstellung, zum kleinen Teil solche aus hiesigem Museums- und Privatbesitz enthält. Alle entscheidenden Wendungen im Schaffen Corinths zwischen 1897 und 1925 sind durch ein Gemälde belegt, und es bestätigt sich, daß die der letzten Jahre den großen Meister erst entfesselt und zum unvergleichlichen Maler gemacht hat. Viele der späten Gemälde werden fraglos und restlos vor der Geschichte bestehen und Corinths Namen durch alle Jahrhunderte tragen. Im Ganzen wiederholt sich der Eindruck einer ungewöhnlichen Schöpferkraft, die um jeden Preis malen mußte und nur darin Sinn und Grund des Lebens fand. Die Ausstellung enthält 40 Bilder und zählt zu den ersten nach der Berliner Gedächtnisausstellung. Das Arrangement entspricht Wert und Würdigkeit des toten Meisters. *M.R.M.*

FRANKFURT a. M.

Kunstverein: Zeichnungen und Druckgraphik Corinths, die Blätter aus jeder Epoche seines Lebens enthält, aber nach der pompösen Gesamtschau in Berlin keine Überraschung bieten kann. Plastiken von Helene von Beckerath zeigen lebendigen und zarten Rhythmus. Die Porträtköpfe haben bei aller Naturnähe Abgewogenheit und Stil.

* * *

Goldschmidt: Ehmsen (München) füllt drei Säle mit großen Bildern und Graphik aus, die eine überraschende Schau, ein breites Temperament und ein ungewöhnliches Können zeigen. In dem flüssigen Wurf der figurenreichen Kompositionen sind Schwierigkeiten der Raumperspektive und verwegene Verkürzungen spielend überwunden. Ein Selbstporträt, das an van Gogh erinnert, wiederholt in Farbe und Haltung das menschlich Seltsame der Bilder. Es ist schwer vorauszusagen, ob diese Begabung, diese überschwängliche Expansivität eine stärkere Konzentrierung erfahren oder ob die zügellose, fast pathologische Gelöstheit zunehmen wird. Man müßte die Gefahr der Zersetzung oder Manier fürchten.

* * *

Schames: Eine Reihe junger Frankfurter Künstler. Hervorzuheben ist Kranz mit feinfarbigen Bildern, die südliche Städte in kubischer Zusammenfassung und Steigerung ihrer Wirklichkeit bringen. F. Schames vollführt die bewußte Umkehr zu altmeisterlicher Dunkelheit bei großzügiger, pathosreicher Formgebärde. Bei Jakob Best ist der Einfluß seines Lehrers Babberger sehr spürbar. Darüber hinaus werden in manchen Gemälden reine und freie Bildwirkungen gewonnen. Keil ist einer der Maler der neuen Sachlichkeit, klar und bis in die kühlen und harmonischen Akkorde der Farben seiner Absicht bewußt.

* * *

Ziegert: Ausstellung alter, medizinischer Darstellungen und Ärzteporträts, darunter ein geschriebenes Werklein aus dem Jahre 1578 mit Figuren menschlicher Mißgeburten, allerlei kulturhistorisch Interessantes, wie satyrische Kompositionen auf die Cholerafurcht und ein Aquatintablatt der Brüder Henschell, das die Erinnerung an die erste Impfung aus dem Jahre 1822 festhält, außerdem eine Reihe von Porträts.

* * *

Trittler: Handzeichnungen aus einer Privatsammlung von Liebermann und Graphik von Nolde. Wie immer bei Liebermann: großes Naturgefühl plus Esprit. Nolde, visionär und grotesk, nur manche Blätter (ähnlich wie es auch bei Munch vorkommt) in ihrer gesteigerten Monumentalität bei ehrlicher Pathetik etwas naiv literarisch. *Sascha Schwabacher.*

KÖLN

Der Kunstverein bringt die verschiedensten Dinge. Sie brauchen sich nicht zu vertragen. Man findet originelle Bilder, Anregung, Unerwartetes und wird nicht erschüttert. Vielen Leuten ist so wohler. Da hängt die Böcklin-Entdeckung aus Amerika, Arbeiten von 1851. Manchen glaubt man die photographische Vorlage. Viele sind mechanische Brotarbeit, aus dem Gedächtnis, nicht vor der Natur gemalt. Aber die wenigen frischen Studien der unerwarteten Serie entschädigen für Gleichgültiges. Sie zeigen den Romantiker der großen Schinken von einer anspruchslosen, sympathischen Seite. Was dem jungen Böcklin die Photographie war, ist Utrillo die Ansichtskarte. Die Ausstellung zeigt neben Gleichgültigem frühe Bilder. Man hat bei diesen oft von van Gogh, aber ich glaube nicht genügend von Vouillard gesprochen. Monmartre-Straßen des so plötzlich begehrten Malers rechtfertigen seinen Ruf am ehesten. Kröner wird entdeckt. Er, der brünstige Hirsche so langweilig mißbrauchte, hat Studien gemalt. Wenn keine Hirsche sondern Wiesen, Bäume, Häuser, Schafe darauf vorkommen, stehen sie in der besten Landschaftstradition der Düsseldorfer. Aber seine Wasserfarbenblätter sind nicht zu retten. Ihr Ton ist matt und mit Deckweiß gehöht. Neben den unbekannten und bescheidenen Werken Kröners verstimmt V. Th. Lerche durch manierierte, allzu absichtliche Altmeisterlichkeit. Besondere Kabinette erhielten der kunstgewerblich und aquarelltechnisch begabte G. Duve und der brav impressionistische Ulrich Hübner. Aquarelle von Reiffenstuhl folgen Vlamink. Kesse Blätter von Käte Wilcynski bezeugen ein ausgezeichnetes graphisches Talent. *Alfred Salmony.*

LEIPZIG

Der Leipziger Oskar Behringer, von dem man seit längerer Zeit keine größere Ausstellung an öffentlicher Stelle sah, zeigte bei Barchfeld eine Reihe neuester Arbeiten, die den vollgültigen Beweis erbrachten, daß gerade dieser Künstler, der in den vergangenen Jahren gleichsam in das Stadium einer neuen Jugend getreten ist, auch außerhalb Leipzigs Beachtung finden sollte. Behringer ist ein reiner Maler von seltenem Verantwortungsgefühl. Trotz aller Selbstdisziplin, die manche spontane Strömungen allzu rasch zu hemmen sucht, besitzt seine Art, die Farbe auf die Leinewand zu bringen, eine starke Überzeugungskraft. Im Gegensatz zu dem früher vorherrschenden, spielenden, fast ornamentalen Charakter hat sich jetzt mit großer Konsequenz eine einheitliche Bildfunktion der farbigen Werte herausgebildet. In einer Reihe von Bildnissen tritt am glücklichsten das Wesenhafte der Erscheinung mit festem klanglichen Gefüge hervor. Die einzelnen abgewogenen Farbtöne werden klar formuliert, sie durchgeistigen dabei die Lebenskraft des Dargestellten, ohne den sinnlichen Reiz des Stofflichen ganz zurücktreten zu lassen. Ist in den Gemälden eine gewisse Willensanstrengung mitunter noch zu spüren, so legen die Aquarelle und weichen Zeichnungen am unmittelbarsten Zeugnis von der schöpferischen Kraft eines Malers ab, der selbständig dem Objekt gegenübersteht. *T.*

LONDON

Die Wasser- und Ölfarbenmaler, die sich auf der 37. Ausstellung des New English Art Club präsentieren, sind, im Bestreben, mit der Zeit zu gehen, beim französischen Impressionismus angelangt. Es gibt Manets und Renoirs, ferner Matisses, Cézannes in englischer Abwandlung. Andere hingegen sind dem alten Botticelli treugeblieben. Das Ansehen der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts steht tiefer denn je. Nur die begabte Miß Campbell greift auf Rowlandson zurück und erzählt eine groteskkomische Geschichte von dem seit der Einführung der drahtlosen Telephonie in Tausenden von Häusern tobenden Kampfe zwischen denen, die gern reden, und denen, die gern hören möchten (Listerners-In). Daneben wäre noch ein Selbstporträt des Progressivisten Gertler zu erwähnen und die ruhige, vornehme Landschaftskunst Steers, eines Malers, der auf dem Hintergrund von soviel Mittelmäßigkeit zu einem wahren Riesen wird.

Der jüngst verstorbene Derwent Wood, dessen Gedächtnis eine Ausstellung in der Leicester Gallery feiert, war vielleicht der repräsentativste Bildhauer seiner Zeit. Sein Talent war so, daß ihm in England wie in Amerika höchst ehrenvolle und wohlbezahlte Aufträge zufielen. Für Washington schuf er die Statue Pitts, für Patiala die der Königin Victoria, für Westerham den General Wolfe, porträtierte viele Berühmtheiten des politischen und literarischen Lebens und stellte eine Reihe von Kriegerdenkmälern auf. Es handelt sich samt und sonders um abgeleitete Kunst. Dieser Bildhauer hat die Welt nie anders als durch das Medium berühmter Vorlagen gesehn. Formt er einen Kinderkopf, dann wird ein Donatello

draus, versucht er sich an einem alten Ringkämpfer, dann erscheint Rodin, doch versteht er auch die Äußerlichkeiten der Kunst Houdons nachzuahmen.

Die Inhaber der Lefèvre Gallery weihen ihre Geschäftsvereinigung mit dem bekannten Kunsthändler Reids durch eine Seuratausstellung ein. Da Bilder von Seurat bekanntlich sehr rar sind, bietet sich der englischen Kritik eine willkommene Gelegenheit, zum Meister des Pointillismus Stellung zu nehmen. Sie heftet sich dabei merkwürdigerweise vor allem an die „Poseuses", eine von den fünf großen Leinwänden, die dieser Maler während seines Lebens geschaffen hat. Mit ihren fünf auf sieben Fuß ist sie ein würdiges Gegenstück zu den kürzlich unter dem Courtauld Fond für die Tate Gallery erworbenen „Beigneuses". Man mag bei dieser Gelegenheit einsehen, daß man mit der Wahl einer der kleinen Landschaften dem Maler wie der Gallery größere Ehre angetan hätte. Die „Poseuses" bedeuten trotz brillanten Details einen ungelösten Versuch, zwischen Oberflächenvibration und Komposition auszugleichen. Das Resultat ist ein Zwitter, der seltsam irritierend wirkt. Doch gibt es daneben wundervolle Seestücke wie „Le Port", ein Bild von märchenhafter Lichtfülle und dabei von letzter Ruhe und Geschlossenheit. *Bodmer.*

MADRID

In den für Ausstellungszwecke bestimmten Räumen des Bibliothekspalastes, in dem unter anderem das Museum für moderne Kunst untergebracht ist, ist zur Zeit jene Sammlung deutscher Graphik ausgestellt, die zuerst in Barcelona gezeigt wurde. Der Eröffnung der Ausstellung wurde insofern eine besondere Feierlichkeit verliehen, als ihr nicht nur der deutsche Botschafter Graf Welczeck, sondern auch der spanische Minister des Auswärtigen, Yanguas Messia, beiwohnten. Es sind im ganzen 57 Künstler vertreten und zwar von der älteren Generation Liebermann, Thoma, Corinth, Gaul, Slevogt, Lehmbruck, von den Jüngern der „Neuen Sachlichkeit": Scholz, Dix, Schrimpf, Kretzschmar. Unter den 194 Nummern des Katalogs überwiegen die Einzelblätter (Radierungen, Lithographien usw.), doch sind zur Abrundung im Thematischen ebenfalls verschiedene illustrierte Werke herangezogen worden. Wenn auch bei dieser Kunstschau unverkennbar der Einfluß Berlins führend ist, so haben sich immerhin die Münchner Pinakothek und das Museum von Düsseldorf die größten Verdienste um die vorbereitenden Arbeiten erworben. Das Vorwort des Katalogs ist von Dr. Alfred Kuhn (Berlin) verfaßt, der seinerzeit im Auftrag des deutschen Auswärtigen Amtes die Zusammenstellung des Materials besorgt hat und darauf hinweist, daß seit den Zeiten Schongauers, Dürers und Holbeins die großen deutschen Maler meist in erster Linie hervorragende Zeichner gewesen sind. *A. D.*

MANNHEIM

„Die Blume in Kunst und Natur". Der Titel dieser Frühjahrsausstellung in der Kunsthalle verrät nicht, wie reizend und reich das Gebiet ist, das zu bearbeiten war. Nur zwei Bildersäle geben eine Übersicht über die Entwicklung der eigentlichen Blumenmalerei von den Stilleben der alten Niederländer an über die Blumenbilder der Nazarener, über Feuerbach, Thoma und Trübner bis zu Nolde, Kokoschka und Hofer. Nur „Namen" sind in dieser sehr gewählten Bilderschau vertreten, um von vornherein dem Allzuvielen einen Riegel vorzuschieben. Auch Handzeichnungen und Aquarelle, die die Blume um ihrer selbst willen darstellen, ohne botanische oder sonstige Nebenabsichten, werden nur in ganz bescheidener Auswahl gezeigt. Ein besonderer Raum enthält Blumenmalereien, die als Vorlagen für botanische Werke angefertigt wurden, aber dabei höchste künstlerische Qualität verraten. Sybille Merian sei besonders genannt und die annonymen Künstler, die das 20bändige Tulpenbuch für die Markgräfin Sibylle Augusta von Baden gemalt haben. Blumen als Vorlagen für Handwerker (Porzellanmaler wie Uhrschild- oder Schrankmaler des Schwarzwalds), sowie die Fleurs animées von Grandville und die Blumenmärchen Kreidolfs folgen im nächsten Saal. Illustrierte Blumenbücher von der Wiener Dioscorides Handschrift an über die Holzschnittbücher des 15. und 16. Jahrhunderts bis zu den feinen Kupfer- und Stahlstichwerken des 19. Jahrhunderts sind in ihren Hauptvertretern in einem weiteren großen Saal zusammengestellt. Es folgt eine kleine Abteilung von alten Kunstblumen und Blumengefäßen, die zusammen mit Blumenstichen aufgebaut wurden. Moderne künstliche Blumen in allen möglichen Materialien, erlesene moderne Blumengefäße, eine ostasiatische Abteilung, moderne Blumenphotographien und schließlich die lebendige Blume als Schmuck der Wohnung, das alles ist überreich in den Ausstellungsräumen ausgebreitet worden. Es stellt die Auswahl dar aus einem etwa vier-

mal so großen und reichhaltigen Material und ist in seiner Köstlichkeit und Frische, in der Selbstverständlichkeit wie in der geschmacklichen Vollendung des Aufbaus und der Gliederung zu einer Quelle großen Genusses geworden. Frau Kronberger-Frentzen, die Assistentin der Kunsthalle, hat sich um diese Ausstellung ein besonderes Verdienst erworben. *Str.*

STUTTGART

Im neuen Ausstellungsgebäude auf dem Interimstheaterplatz zeigt die Stuttgarter Sezession ihre dritte Ausstellung. Gegenüber der letzten Veranstaltung vom Jahre 1924 hat man diesmal ein wesentlich eindrucksvolleres Gesamtbild ernsthaften Schaffens. Es scheint, daß nun tatsächlich mehr und mehr die künstlerische Führerschaft in Stuttgart von dem zurückgebliebenen Kunstverein auf die Sezession übergehen wird. — In der Ausstellung sind einigen führenden Sezessionsmitgliedern eigene Säle eingeräumt, die einen umfassenderen Überblick gewähren. Heinrich Altherr, einer der Führer der Jungen, verdient vor allem Beachtung. Die gedämpfte Farbenskala ist bei ihm geblieben, in der Komposition, die sich bei einfachem Bildvorwurf weise auf das ein- oder zweifigürliche Bild beschränkt, kommt die Stärke dieser abgewogenen Kunst am vollsten zur Geltung. Bernhard Pankok zeigt einige Porträts — hervorzuheben sein Selbstbildnis — und Stilleben von prickelnder erlesener Farbigkeit. Willi Baumeister, wohl die fortschrittlichste, auch am meisten gebändigte Begabung der Sezession, erweist in seinen neusten, als Ganzes eintönig und kahl wirkenden Bildern eine beträchtliche kompositionelle Schulung, wenn er auch den Vergleich mit seinem Lehrer Schlemmer, der gleichzeitig bei Schaller ausstellt, nicht aushalten kann. Bei Hans Spiegel, dessen Bemühungen im Konstruktiven nie ganz aufrichtig schienen, bricht trotz gelegentlicher früherer Reminiszensen eine ehrliche robuste Malerei von einer kraftvollen frischen Buntheit durch. Reinhold Nägele enttäuscht sehr; die meisten Stücke verlieren sich im Kleinen und auch die Erfindung wirkt häufig recht gequält. Hervorhebung verdienen mehrere große Tierkompositionen von Erna Raabe, die trotz gewisser dekorativer Elemente eine schöne Einheit von Form und Farbe enthalten. Auch die Tierzeichnungen von Olly Waldschmidt-Schwarz gehören in ihrer festumrissenen, ausdrucksvollen Formung zum Wertvollen der Ausstellung. Daneben noch manches Unfertige. Fritz Steißlinger steckt noch stark im Stile Kokoschkas, ebenso suchen Erwin Schweitzer und Otto Hofer-Bach nach Selbständigkeit; bei Rudolf Kuhn eine gefährliche Anlehnung an ältere Vorbilder; nur Gertrud Stemmler hat in ihren Landschaften eigene Linie gefunden, die etwa den figürlichen Projektionen Baumeisters entspricht. H. Bäuerle, Ernst Graeser, Franz Gref und Leonhardt Schmidt erscheinen gegen früher matter und unbedeutender; vieles andere kann unerwähnt bleiben. — Nicht entsprechend kommt die Plastik zur Geltung. Alfred Lörcher, Wilhelm Fehrle und Jacob Brühlmann bringen kaum Neues; unter der Menge des Unwichtigen ragt allein Walter Ostermayer als vielversprechende Begabung heraus.

* * *

Das Kunsthaus Schaller bringt in einer Sonderausstellung von Konrad Felixmüller einen Überblick über sein malerisches und graphisches Schaffen der letzten Jahre. Die etwas sprunghafte, oft gegensätzliche Entwicklung früherer Jahre, die oft das Gefühl künstlerischer Unfreiheit aufkommen ließ, ist einer natürlichen, auch malerisch gelösteren und froheren Auffassung gewichen. Mehr als Bilder und Aquarelle imponieren die Holzschnitte durch ihre starke künstlerische Geschlossenheit. Eine Reihe von Bildern Oskar Schlemmers drängt zur Gegenüberstellung der Kollektion Baumeisters in der Sezession: Bei Schlemmer vertieftes Erlebnis gegenüber verstandesmäßiger, berechnender Kälte bei Baumeister trotz des verwandten Bildaufbaus aus konstruktiv-mechanischen Werten. — Aus dem Kreis des Bauhauses kommt auch C. Großberg, ein begabter in der Nähe von Würzburg lebender Künstler, dessen erstmals gezeigte Arbeiten sichtlich eine eigenwillige Verarbeitung seiner Weimarer Eindrücke erweisen. *B-l.*

WIESBADEN

Im Nassauischen Kunstverein im Neuen Museum ist Otto Dix in großer Kollektion erschienen, mit einigen seiner Hauptwerke, u.a. dem Bildnis seiner Eltern und dem „Krieg". Im übrigen herrscht die Satire des Rinnsteins vor, vielleicht deshalb zu überwiegend wirkend, weil dadurch Tendenz und Jargon ins Übergewicht gegen die künstlerischen Qualitäten kommen. Bei dem hinreißend gemalten Vanitasbild, amüsant „Älteres Liebespaar" getauft, wird man in der inhaltlichen wie farbigen Situation an Baldung Grien erinnert. Derartige Parallelen kommen in der

Kunst aller Zeiten vor. Es gibt vielleicht keinen Künstler, bei dem man nicht zu Zeiten an einen andern denkt.

Dann eine Gruppe Franzosen. Louis Delaunnay hat zarte, an duftige Seide erinnernde Farben. Er spachtelt noch quadratisch, in einem feinen, eleganten Stil. Sonja Delaunnay, von Picasso orientiert, aber in freizügiger Entwicklung, sieht die Dinge groß und konkret, ohne sich der fraulich weichen Linie zu begeben, die zu dekorativem Rhythmus neigt. Gleizes, radikaler Konstruktivist, entwickelt, manchmal mit mehr Anmut als Tiefe, virtuoses Formenspiel. Er ist stets geistreich und hat in der Weiterführung der von Picasso, Matisse, Braque aufgerollten technischen Probleme seine Verdienste. Valmier wirkt bei allem witzigen Raffinement für unsere heutige Einstellung spielerisch. Die stärkste Persönlichkeit ist Lhote, dessen strenges Stilprinzip und Klarheit des Aufbaues und der Raumgestaltung ungemein anspricht. Formvollendet in stilistischer Energie ist eine kleine Plastik von Laurens. *ch.*

ZÜRICH

Das Kunsthaus zeigt über hundert Aquarelle Klees, besonders aus seiner letzten Zeit (1925), in der das Jenseitige anstatt mit dem Grausigen sich eher mit dem Freundlichen verschwistert, ohne darum im geringsten an Tiefe zu verlieren. Im Gegenteil. In Zürich Klee zu zeigen, ist ein umso größeres Verdienst, als sein Fehlen die größte Lücke bei der letzten Internationalen war. Ganz deutlich merkte man im Zürcher-Publikum die geringe Vertrautheit mit unnaturalistischer Kunst. Man sollte zur weiteren Kultivierung der Sehnerven in möglichst nahem Zeitpunkt eine Konstruktivistenschau veranstalten! Die abstrakte Kunst ist nicht tot! Sie läuft parallel mit.—

Die Malereien von Emile Breßler (Genf) bewegen sich in einer geschmackvollen Verarbeitung spätimpressionistischer Tendenzen. Gelegentlich spricht Picasso mit („Le Gouter"), allerdings aus der Zeit der prachtvollen „Familie Soler" (1903) im Wallraf-Richartz-Museum. 23 Jahre liegen dazwischen! —

E. Th. Bosshard (Paris) ist ein Expressionist aus der Heerschau der Nachfahren. Von fern melden sich futuristisch-simultane Anklänge. Aber das konstituierende Element der nackten Frauenleiber sind spielerisch zerronnene Farben. Malerische Batik. Heute fehlt jedes Sensorium dafür. —

* * *

Das Kunstgewerbemuseum unter der Leitung von A. Altherr veranstaltet immer wieder bemerkenswerte Ausstellungen. Diesmal eine kleine Reprise der Pariser Kunstgewerbeausstellung vom vergangenen Sommer. Rußland fehlt, da es sich aus begreiflichen Gründen nicht beteiligen konnte, leider auch Belgien, das eine tapfere, kleine Avantgarde neben der üblen Offiziellen besitzt. Die ganze Ausstellung hat ein kultiviert zurückhaltendes Gesicht, wie es dem Schweizer Boden entspricht. Am meisten freute man sich, die gut ausgewählten großformatigen holländischen Architekturbilder wiederzusehen, die dem reaktionären Schweizer Architekturbetrieb außerdem eine Mahnung sind, sich endlich von Heimatschutzidealen zu befreien.

Mit Geschick sind auch aus dem Übermaß französischen Kunstgewerbekitsches annehmbare Stücke ausgewählt. Chareau, den man herausgriff, ist unter den Pariser Kunstgewerblern weitaus der erträglichste. Wie Bruno Paul an den Spätbarock, so lehnt sich Chareau schlau an die Empirelinie, um seinen Schöpfungen Konsistenz zu geben. England ist erstarrt. Man kann es auch hier nicht lebendig machen. Dänemark verschreibt sich gleichfalls einer glatten Empirelinie, die es durch Nuancen steigert. Die Wiener zeigen in ihren Modellen zu flachdachigen Häusern immer noch eine zu geringe Durchknetung der Baumasse. Das verkündet vorab der Grundriß. Der „aufgelöste" Grundriß allein tut es noch nicht.

Leider sahen wir eine der buddhistisch zurechtfrisierten Blechstatuen (Schule Hanak) aus dem „Kultraum" der Pariser Ausstellung wieder. Geschmackvoll ist es gerade nicht, die Schwere indischer Plastik in die Zicken und Zacken des Wiener-Werkstätten-Rokoko zu verniedlichen. Man muß glatt sagen, was diese Figuren sind: Modischer Kitsch! Es wäre besser, man ginge damit nicht auf Reisen.

Schweden, das in Paris mit seinem, in traditionell-gutem Sinn gebundenen Handwerk großen Erfolg hatte, wird hier mit Handwebereien, Silber- und Zinngerät vertreten. Typisch, daß die besten Formen Wandspiegelchen und zweiarmige Kerzenstöcke sind (Form und Zweck davon wurzeln im Barock). Man wäre in großer Verlegenheit, wo man in einem neuen Hause für dieses Zinngerät überhaupt Platz fände. Romantische Handwerksbelebung. Bibelots! — Das Kunstgewerbe wird rettungslos versumpfen, wenn es nicht durchgehend zu seiner Existenzfrage Stellung nimmt. Sie lautet: Handwerk oder Maschinenwerk. *Giedion.*

Baukunst

KIEL

Prof. Haseloff hat in seiner Eigenschaft als Leiter der Kieler Kunsthalle eine Poelzig-Ausstellung veranstaltet, die als Unternehmen an sich schon durchaus Beachtung verdienen würde, wenn nicht die Art der Zusammenstellung und die ausstellungstechnische Anordnung des Materials dieselbe zu etwas Mustergültigem stempelte, da sie erstmalig einen wirklichen Einblick in die bildkünstlerische Werkstatt gestattet. Nicht nur, daß hier an der Entwicklung des einzelnen Werkes die allmähliche Fixierung des endgültigen Baugedankens dargelegt wird — wie nämlich der Künstler von einer mit Raumgebilden rauschend musizierenden, mehr malerischen Konzeption des ersten Entwurfes fortschreitet zu einer immer klareren, zuletzt klassisch einfachen Formulierung, die in ihrer Verbindung von Schlichtheit und Schwung in der Formengebung etwas schlechthin Zwangläufiges hat —, die Ausstellung zeigt auch, daß es in der Entwicklung dieser Künstlerpersönlichkeit nichts Sprunghaftes gibt, daß vielmehr eine feste Kontinuität waltet. Zugleich bringt diese Gesamtschau mit Nachdruck durch das dargestellte Material in Erinnerung, wie bahnbrechend in modernstem Sinne dieser Mann gewirkt hat, schon in einer „kunstgewerblich infiltrierten" Zeit und in einer Periode unwahrer Fassadenbaukunst, wofür die neuere Architektur Berlins leider nur allzu reichlich Beispiele bietet.

Unter den wenig bekannten Arbeiten überraschen Gruppen von Wohnhausbauten in Breslau (1908/10), klar und folgerichtig in Grund- und Aufrißlösung. Wegweisend erscheinen diese Bauten mit ihrer großzügigen Gliederung der Fassade gegenüber den schwülstigen Bauten der gleichen und selbst viel späteren Zeit. Ebenso interessant ist eine Gegenüberstellung des 1910 entstandenen Geschäftshauses in Breslau und des durch baupolizeiliche Vorschriften stark in der Höhenentwicklung reduzierten Gebäudes für Goeritz in Chemnitz (1924/1925), beide mit weit gestrecktem Horizontalmotiv, aber die Entwicklung geht deutlich auf äußerste Vereinfachung und Konzentration des künstlerischen Ausdrucks. Ähnliches zeigt auch der Weg von der Entwurfsskizze für den Umbau des Breslauer Konzertsaales (1925) mit der Wiederholung vielfach geschwungener Linien bis zu der abgeklärten, in sich ruhenden Raumschönheit des ausgeführten Bauwerkes. *Ch. G.*

ZÜRICH

In den letzten Wochen kam in Zürich eine Architekturkonkurrenz zur Austragung, die sich mit der „Umgestaltung der Seeufer" befaßte. Das Seebecken, soweit es die Stadt umschließt — und darüber hinaus in organisierten Grüngürteln —, soll endlich in eine gewisse Form gebracht werden. Es ist bekannt, daß Zürich gerade längs der prachtvollen Uferlinie eine chaotisch nichtssagende Bebauung aufweist, die man den neunziger Jahren verdankt.

Die Konkurrenz ist — über die Grenzen hinaus — symptomatisch wichtig, da an ihr die beiden Typen der heutigen Städteplaner aufeinanderstießen: der Verkehrsarchitekt und der Monumentalarchitekt. Der Funktionalist und der Ästhet einer versunkenen Epoche. Unter Verkehrsarchitekt verstehen wir jenen allmählich selbstverständlich werdenden Typ, der den Verkehr als helfende Leitlinie benutzt, um für den Stadtplan die Form zu finden (Granpré-Molière war mit seinem Projekt zur Erweiterung von Rotterdam einer der ersten, die diesen Weg betraten. Er saß auch im Seeuferpreisgericht, scheint aber — nach den Ergebnissen zu schließen — keinen großen Einfluß ausgeübt zu haben). Den Monumentalarchitekten liegt die schöne architektonische Geste noch am Herzen („Künstlerarchitekt"): Erst Form, Fassade, Platz, dann Verkehr. Diese Geste muß heute natürlich in einer Baukastenarchitektur ausarten, die tot ist, ehe noch der erste Stein liegt. Was die Monumentalarchitekten in den letzten Jahrzehnten überall für Schaden angerichtet haben, braucht nach Deutschland nicht berichtet zu werden. —

Das Preisgericht hat sich auch hier für die „Monumentalen" entschieden und ihnen den Vorrang gelassen. (Zwei zweite Preise von zusammen 30 000 Franken). Da es sich bei der Konkurrenz mehr um Anregungen, nicht um sogleich auszuführende Projekte handelt, so ist zu hoffen, daß die überalterten Richtlinien vielleicht doch keinen Schaden anrichten.

Ein durch den Verkehr wirklich bestimmtes Projekt stand erst an dritter Stelle (die Architekten Häfeli). Die methodisch wichtigste Arbeit haben einige junge Züricher Architekten und Ingenieure geliefert (Steiger, Hubacher und Genossen), indem sie bewußt von jedem Fassadenkult abrückten. Man möchte sagen: jede Linie dieser unprämierten Arbeit ist wie bei einer Maschine aus Berechnung hervorgegangen. Hier ist zukünftige Behandlungsart. *Giedion.*

Denkmalpflege

BRESLAU

Der diesjährige Denkmalspflegetag findet in Breslau vom 20.—22. September statt. Sprechen werden der Berliner Museumsdirektor Dr. Demmler über die Denkmalpflege und die kirchliche Holzskulptur, Landesbaurat Dr. Burgemeister-Breslau und Prof. Dr. W. Gurlitt-Freiburg über die Orgel als Kunstdenkmal, Prof. Dr. Kloeppel-Danzig und Stadtbaudirektor Dr. Behrendt-Breslau über Siedelung und Stadtplanung im deutschen Osten. Daran sollen sich mehrtägige Studienfahrten nach Neiße, Schweidnitz, Kloster Grüssau, Hirschberg, Kloster Leubus, Liegnitz, Görlitz, Schmiedeberg usw. schließen. Aus diesem Anlaß findet in Breslau mit wesentlicher Unterstützung Preußens und der beiden schlesischen Provinzen eine umfangreiche, rückblickende Ausstellung von Werken der Holzskulptur und der älteren Malerei aus Schlesien statt, der erste Versuch, dieses viel zu wenig bekannte, glänzende Material vereinigt zu zeigen.

Verschiedenes

MAILLOLS „NYMPHE“

Aristide Maillols prachtvolle, aus Sandstein gefertigte „Nymphe“ (s. Tafel S. 351) hat innerhalb der inzwischen eröffneten „Gesolei“ in Düsseldorf eine geradezu ideale Aufstellung gefunden.

Wer Maillols inniges Verwachsensein mit den besten Überlieferungen griechischer Antike hätte leugnen wollen, dem wird dieses wundervoll beruhigte Werk die Augen öffnen. Aber diese Feststellung spricht nur für die Größe der Maillolschen schöpferischen Arbeit, nicht gegen sie. Denn hier hat das lebendige Gefühl für plastische Formung alles Klassizistische bereits im Keim erstickt und man fühlt deutlich, wie die bildnerische Form von innen heraus blutvoll entwickelt worden ist. Solche Überwindung des klassischen Ideals im Geiste unserer Zeit war nur einem Künstler möglich, der sich in der Tradition seiner Rasse eng verwurzelt fühlt, die in der Plastik immer wieder Beziehungen zum griechischen Schönheitsideal zeigt, einerlei, ob es sich um gotische Kathedralskulpturen oder die leichte Grazie des Rokoko handelt.

Es ist derselbe Geist, der auch aus Maillols „Nymphe“ unzweideutig spricht und in diesem Werk den Beweis für Jahrhunderte alte, im Blut verborgene Beziehungen erbringt. *Biermann.*

DAS 100JÄHRIGE JUBILÄUM DES KUNSTGEWERBLICHEN UNTERRICHTS IN RUSSLAND

Die gegenwärtige, offizielle höhere Kunstschule in der Hauptstadt Sowjetrußlands, die sog. „Wchutemass“, entstand nach der Revolution aus einer Verschmelzung der ehemaligen Moskauer „Schule für Malerei, Bildhauerei und Baukunst“, sowie der kunstgewerblichen Stroganoff-Schule“. Letztere würde in diesem Jahre die 100 jährige Wiederkehr ihrer Gründung feiern können, und damit fällt auch das Jubiläum schulgemäßen, kunstgewerblichen Unterrichts in Rußland überhaupt zusammen. Solcher begann eben erst, als der bekannte Kunstsammler, Graf Ssergej Grigorjewitsch Stroganoff (1794—1882), im November 1825 in Moskau eine Schule zur Ausbildung von Kunsthandwerkern eröffnete, welche er viele Jahre aus eignen Mitteln unterhielt und zum Teil selbst leitete, und welche 1860, nachdem ihr die bei der Hofbauschule existierende Zeichenklasse angegliedert wurde, die offizielle Benennung „Stroganoff-Schule“ erhielt. Viel später, erst im letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts, entstand in Petersburg die reich ausgestattete „Stieglitz-Schule“, eine Stiftung des Großindustriellen Baron Stieglitz, mit ebenfalls rein kunstgewerblichem Programm. —

In diesen beiden Lehranstalten nebst ihren diversen Filialen in größeren Provinzstädten, konzentrierte sich im Laufe der letzten fünfzig Jahre die Ausbildung russischer Kunstgewerbler, und gerade die Zöglinge der Stroganoff-Schule haben manchen Zweigen modernen, russischen Kunstgewerbes eine eigne stilistische Note aufgeprägt, so z. B. den Moskauer Silberwerkstätten. Eine erschöpfende Monographie über das Wirken der Stroganoff-Schule und ihre Rolle in der russischen Kunst fehlt bisher noch. *P. E.*

WIEN

Die weit über die Grenzen Österreichs als Mittelpunkt von Wiener Kultur und Wiener Geschmack berühmte „Wiener Werkstätte“, die künstlerisch eigentlich schon seit einigen Jahren (man kann sagen, seit dem Tode des geistvoll-schöpferischen Dag. Peche) dahinsiechte, ist mit 482 000 österreichischen Schillingen Aktiven und 1 550 000 Schillingen Passiven in den Ausgleich getreten. Der letzte Anstoß dazu dürfte wohl von dem finanziellen Debacle der kaufmännisch schlecht geleiteten Wiener Werkstätte bei der Pariser kunstgewerblichen Ausstellung ausgeganegn sein. *P.-N.*

SAMMLER UND MARKT

DIE VERSTEIGERUNG GAA

Unter großer Beteiligung in- und ausländischer Sammler und Händler versteigerte C. G. Boerner in Leipzig am 5. und 6. Mai die kostbare Kupferstichsammlung des im vorigen Jahre verstorbenen Direktors Dr. ing. h. c. Gaa aus Mannheim, über die bereits in Heft 8 des Cicerone ein kurzer Überblick gegeben wurde. Ohne zahlenmäßig besonders umfangreich zu sein, enthielt die Sammlung doch bedeutende Serien der Hauptmeister Schongauer, Dürer und Rembrandt, sowie eine ganze Anzahl höchst bedeutender Blätter anderer früher Meister. Es ist daher nicht verwunderlich, daß viele der Hauptnummern der Auktion höchste Preise brachten, die nicht unbeträchtlich über den Schätzungen und meist sehr hoch über den Preisen, die der Sammler seinerzeit angelegt hatte, lagen.

Unter den zur Zeit auffallend in Mode gekommenen Holzschnitten deutscher Meister des 16. Jahrhunderts ging das große Taufbecken Altdorfers (Nr. 48) trotz der im Katalog angegebenen Ergänzung für M. 1300.— nach Amerika, während die prachtvollen Exemplare der Boernerschen Frühjahrsversteigerungen 1924 und 1925 nur wenig über M. 1000.— gekostet hatten. Das mit M. 450.— in der Lannaauktion 1925 verkaufte seltene Helldunkelblatt Cranachs B. 3 (Nr. 340) war mit M. 1200.— schon hoch taxiert, erzielte aber mit M. 2100.— noch wesentlich mehr (Käufer: die graphische Sammlung in München). Der etwas verblaßte Abdruck von Burgkmairs Clair-obscur-Holzschnitt B. 40 (Nr. 214) erzielte sogar M. 2700.—, d. h. noch etwas mehr als der ausgezeichnete Abdruck der anerkannt sehr teuren ersten Davidsohnauktion; daß Gaa selbst im November 1919 für dieses Blatt nur etwa 250 Goldmark hatte anlegen müssen, sei als Kuriosum erwähnt. Enorm erschien dann noch der Preis von M. 1500.— für ein Clair-obscur der Dürernachfolge (Nr. 477), das von einem amerikanischen Händler gesteigert wurde; dem Sammler kostete dieses Blatt seinerzeit etwa 60 Goldmark! Die Hauptnummer unter den Holzschnitten, die gleichzeitig den höchsten Preis der Auktion brachte, war die erste Ausgabe von Dürers Apokalypse mit lateinischem Text; sie geht für M. 15500.— nach der Schweiz — als Schätzungspreis war M. 8000.— angenommen worden.

Der amerikanische Geschmack regulierte die Preise für die besten Stiche Schongauers, Mantegnas, Lautensacks, Leinbergers, Lucas van Leydens, Zasingers und des seltenen Meisters von Zwolle, ohne daß freilich der Dollar stets allmächtig gesiegt hätte. So verblieb der „zornige Amor" Leinbergers (Nr. 579) der Nürnberger Sammlung (—freilich fast zum Doppelten der Schätzung —), und das Hauptblatt Mantegnas B. 5 (Nr. 609) wandert nach der Schweiz. Der enorm seltene, auf dem Außenumschlag von Heft 6 des Cicerone abgebildete Stich des frühen Monogrammisten bg brachte mit M. 8200.— etwa das Zwanzigfache des seinerzeitigen Einkaufspreises. Bei den Dürerstichen erreichte das herrliche Exemplar der Passion (Nr. 358) M. 7500.—, das ist noch etwa M. 1000.— mehr als seinerzeit das Davidsohnsche Exemplar. Ein gleichfalls außerordentlicher Preis waren die von Colnaghi für die Madonna B. 34 (Nr. 376) angelegten M. 4600.— (etwa das Dreifache des Einkaufspreises von Gaa). Um ein Gegenbeispiel zu nennen, sei angeführt, daß der fast unübertreffliche Abdruck des „Gewalttätigen" B. 92 (Nr. 415) infolge seiner Darstellung kaum mehr als zwei Drittel der Schätzung brachte. Gerecht erschien die hohe Bewertung des Hahnwappens B. 100 (Nr. 419) mit M. 7500.—, die Colnaghi anlegte; dieses Exemplar war wirklich von unberührter Schönheit und Frische (Schätzung: M. 6000.—).

Bei der Bewertung der kostbaren Radierungen Rembrandts erwies sich die Nachfrage des europäischen Markts am stärksten maßgebend. Das große Ecce homo im Querformat (Nr. 758) geht nach der Schweiz, die drei Kreuze (Nr. 759) bleiben in Deutschland; die Bettler an der Haustür (Nr. 808) wurden von einer Münchener Firma für M. 2500.— gegen einen Schweizer Händler ersteigert. Die bedeutendste der herrlichen Landschaften B. 225 (Nr. 89), wurde für M. 13 000.— für einen Schweizer erworben. Derselbe zahlte auch — gegen das Gebot eines Holländers — M. 7700.— für den großen Sylvius (Nr. 840) und M. 4100.— für den zweiten Zustand des Faust (Nr. 836).

Am meisten trat der europäische Liebhaber beim Verkauf der brillanten Abdrucke der verschiedenen anderen holländischen Malerradierer des 17. Jahrhunderts direkt in Erscheinung. Bega, Van Dyck, Everdingen und nicht zum wenigsten Ostade wurden fast nur von Sammlern, Museen und Händlern des Kontinents be-

gehrt. Dabei wurden aber relativ ganz ungewöhnliche Preise gezahlt, für die feinen Ätzdrucke Everdingens z. B. bis M. 320.— und bei Ostade für die Frühdrucke der mittleren Kompositionen M. 500.—, M. 600.— und mehr. Die späteren Abdrucke dagegen waren meist billig, was durch die mißliche Lage der Verhältnisse kleinerer Sammler leicht zu erklären ist.

Das Gesamtergebnis entsprach ziemlich genau der Taxe. Es ist dies in Anbetracht der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse von heute ein brillantes Ergebnis. Es zeigte sich hier wieder, daß gerade die von einem sachverständigen Händler bearbeitete und geleitete Versteigerung der einzig richtige Weg der Veräußerung einer wertvollen größeren Kupferstichsammlung ist. Die wichtigsten Preise werden in unserer Beilage mitgeteilt. *T.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Die am 8. und 9. Juni stattfindende Versteigerung bei Jac. Hecht umfaßt u. a. Beiträge aus der Sammlung Leo L. Das Hauptinteresse des Sammlers konzentrierte sich auf die Graphik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Demgemäß weist der Katalog eine Reihe von Zeichnungen, Radierungen, Lithographien aus dem Kreise der französischen Impressionisten und der führenden deutschen Künstler dieser Epoche auf. Von französischen Künstlern sind mit charakteristischen Werken vertreten: Delacroix, Renoir, Legros, Legrand, Guys, Daubigny, Daumier, Cézanne, Toulouse-Lautrec u. a. Ihnen schließen sich an: Israels, Brangwyn, Zorn, Rops, Liebermann, Corinth, Slevogt, Orlik, Uhde, Greiner, Klinger, Kollwitz, Meid, Jaeckel, Grützner, Defregger, Leibl, Menzel, F. R. Krüger, Schwind, Hoguet, Knaus u. a.

Auch in der Auswahl seiner Gemälde ist der Sammler der von ihm bevorzugten Epoche treu geblieben. Sehr schön ist Delacroix mit zwei kämpfenden Pferden vertreten. Weiter seien erwähnt Werke von H. Vernet, Knaus, Harburger, Hosemann, Gude, J. Sperl, Corinth, Busch. — Bibliophile finden eine Reihe illustrierter, französischer Bücher des 18. Jahrhunderts in Einbänden der Zeit und zahlreiche Erstausgaben deutscher Klassiker (Einzelwerke von Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, Heine). — Aus anderem Besitz sind der Sammlung eine schöne Kollektion altchinesischer und europäischer Porzellane, französischer Stil-Möbel, Aubusson-Teppiche und Gemälde alter Meister angeschlossen. *B.*

LONDON

Sothebys werden am 9. Juni eine aus dem Besitze der Mrs. Arthur James stammende Sammlung von französischen Farbstichen versteigern. Es handelt sich, wie ihre neuliche Ausstellung in den Agnew Galleries bewies, durchgehend um höchst wertvolle Blätter, darunter „L'Amour" und „La Folie" nach Fragonard, „La Main" und „La Rose" von Débucourt, „Foire de Village" und „Noce de Village" von Descourtis.

An derselben Stelle wird am 8.—10. Juni die große und reichhaltige Sammlung des im letzten Januar verstorbenen Lord Carmichael zur Versteigerung kommen. Bereits vor 24 Jahren war eine Kollektion des gleichen Sammlers bestehend aus antiken, mittelalterlichen und Renaissancekunstwerken bei Christies versteigert worden zum Total von rund £ 50000, aber er konnte auch nachher das Sammeln nicht lassen, nur wandte er sich das zweitemal im wesentlichen der ägyptischen Kunst zu, doch werden diesmal auch Elfenbeinschnitzereien, Skulpturen und Bronzen der Renaissance versteigert werden und, was hauptsächlich den amerikanischen Markt interessieren dürfte, fünf Porträts von Raeburn.

Bodmer.

MÜNCHEN

Am 8. und 9. Juni findet bei Hugo Helbing die Versteigerung einer sehr interessanten Antiquitätenkollektion alter Bücher und Handzeichnungen aus dem Nachlaß O. Weßner, St. Gallen, statt. Unter der Keramik besonders hervorzuheben: einige vorzügliche rheinische und Westerwälder Steinzeugkrüge, eine Reihe sehr hübscher Fayencen, zum Teil figural, aus deutschen und schweizerischen Werkstätten, sowie verschiedene Porzellane. Daran reihen sich Gegenstände in Silber, wie Deckelkrüge, Meßkelche, Taufgarnituren. Das Zinn ist mit verschiedenen sehr guten Schweizerstücken vertreten. Auch an Dosen, Necessaires finden sich reizende Stücke. Einen Hauptteil bilden die Bücher, seltene Atlanten, eine Serie von Merians, Holzschnitt- und Architekturbücher, illustrierte Werke des 18. Jahrhunderts, daran schließen sich Handzeichnungen vom 17. und 18. Jahrhundert, deutscher, französischer und schweizerischer Künstler, zum Teil große farbige Aquarelle.

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

KÖLN

Am 14. Mai wurde bei Math. Lempertz eine Gemäldesammlung aus rheinischem Industriellen-Besitz versteigert. Die Beteiligung, vor allem der privaten Käuferschaft, war rege; am meisten behauptet waren die altmeisterlich gemalten Bilder der Münchener und Düsseldorfer Malerschule des 19. Jahrhunderts. Eine Anzahl Preise seien genannt: E. v. Grützner, Der Miniaturmaler M. 6500.—; eine dreifigurige Weinprobe des gleichen Meisters M. 3800.—; Oswald Achenbach, Waldlandschaft mittlerer Größe mit Figuren M. 2750.—; Richard Burnier, Große Waldlandschaft M. 1450.—; F. v. Defregger, Tiroler Mädchen M. 2000.—; Derselbe, Alte Bäuerin M. 2000.—; H. Deiters, Große Waldlandschaft M. 1500.—; C. Jutz sen., kleines Entenbild M. 900.—; Hugo Kauffmann, Vor der Almhütte M. 800.—; Hermann Kaulbach, Kleine Kinderszene M. 800.—; J. B. Klombeck, Großes Waldbild M. 1700.—; Christian Kröner, Abendlandschaft mit Hirschen M. 2300.—; Ludwig Munthe, Fischer am Strande M. 1900.—; Carl Seiler, Friedrich der Große auf dem Gefechtsbeobachtungsstand M. 1900.—; Derselbe, Der Hirschpark M. 3700.—; Hans Thoma, Zentaurenszene M. 4000.—; Friedr. Voltz, Drei Kühe in Landschaft M. 2600.—; A. v. Wierusz-Kowalski, Heimfahrt M. 700.—; Jos. Wopfner, Chiemseelandschaft M. 620.—; C. F. Deiker, Mittleres Hirschbild M. 1500.—.

STOCKHOLM

Dr. Klas Fahraeus hat seine große prachtvolle China-Sammlung verkauft. Während ein Teil von den Seltenheiten im Lande geblieben ist, sind viele Stücke von Museen erworben worden. Besonders das Museum Röhsska in Göteborg hat eine Anzahl gekauft, ebenfalls haben bedeutende amerikanische und englische Sammler wertvolle Werke ersteigert.

Für die Malereien ist eine ganz beträchtliche Summe erzielt worden. Ein Kakemono „Der Weg zur Unsterblichkeit" aus der Tangperiode ist für 3700 Kr. fortgegangen.

„Der Drachen" (Sungperiode) ist für 3500 Kr. an das Röhsska Museum verkauft worden und die gleiche Sammlung hat auch das Porträt von „Kuan Yuan Chang" für 4550 Kr. erworben. Eine Winterlandschaft von Wang Wei, dem Vater der chinesischen Landschaftskunst, erreichte einen Preis von 3725 Kr. Eines der interessantesten Werke „Die acht Schönheiten", ein Makimono von Hua Hsuan, der in der Mingdynastie arbeitete, ist von einem Privatsammler für 12100 Kr. gekauft worden.

Unter den Bronzen erbrachte der „Drachenkönig" (Sung-Yuan) 5050 Kr.

Das Nationalmuseum in Stockholm kaufte für 15000 Kr. einen Kuan-Yinkopf, der um 600 n. Chr. entstanden sein dürfte. (Nördliche Wei oder Suiddynastien).

Die Auktion ergab ein Total von 147157 Kronen. *A.*

FACH-LITERATUR

Karl Schaefer: Hanseatische Schapps. Niedersächsische Kunst in Einzeldarstellungen. Bd. X. (Angelsachsenverlag Bremen).

Eine kleine, aber sehr instruktive Spezialarbeit, die namentlich als Ergänzung des Bandes von Schmitz: „Deutsche Möbel des Barock" der Bauformenbibliothek gewertet werden muß und einzelne dort vorhandene Irrtümer auf diesem engeren Gebiet richtig stellt. Die Differenzierung der Schöpfungen zwischen so nah aneinander grenzenden Kulturgebieten wie Lübeck, Hamburg und Bremen ist merkwürdig genug, da es sich bei den zu vergleichenden Schränken um Arbeiten aus ein und derselben Periode handelt. *P. Z.*

Das nächste Heft dieser Zeitschrift (Cicerone, Heft 12) muß — da es ganz für das Dresdner Kunstjahr 1926 reserviert ist — ausnahmsweise auf den aktuellen Rundschau-Teil verzichten, der im ersten Juliheft entsprechend nachgetragen wird. Trotzdem wird es den Cicerone-Abonnenten die übliche Beilage der Versteigerungsergebnisse mit zum Teil hervorragend wichtigen Preisnotierungen des internationalen Kunstmarktes bringen.

Der Inhalt unseres Dresdner Sonderheftes setzt sich aus folgenden Beiträgen zusammen: Theodor Däubler, Zum Geleit | G. Allinger, Die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Dresden 1926 Will Grohmann, Die Kunst der Gegenwart auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926 | Will Grohmann, Die große Aquarell-Ausstellung. Dazu eine reichhaltige Rundschau, die der Kunst und Fremdenstadt Dresden gewidmet ist. Nahezu 80 Abbildungen sind dem Text auf Tafeln beigegeben.

DRESDEN 1926

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG
JUBILÄUMS-GARTENBAU-AUSSTELLUNG

Herausgegeben in Verbindung mit der Ausstellungsleitung von
Dr. Will Grohmann, Gartenarchitekt Gustav Allinger
und Prof. Dr. Georg Biermann

*

INHALT

Zum Geleit. Von Theodor Däubler

Die Kunst der Gegenwart
auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926. Von Will Grohmann

1. Die Grundlagen und Erscheinungsformen
2. Die germanischen Länder (Deutschland, Österreich, Holland, Schweiz, Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland)
3. Die romanischen Länder (Frankreich, Belgien, Italien, Spanien)
4. Die slavischen Länder (Rußland, Polen, Tschechoslowakei, Ungarn)
5. England, Amerika, Japan
6. Exkurs über die Plastik / Schlußwort

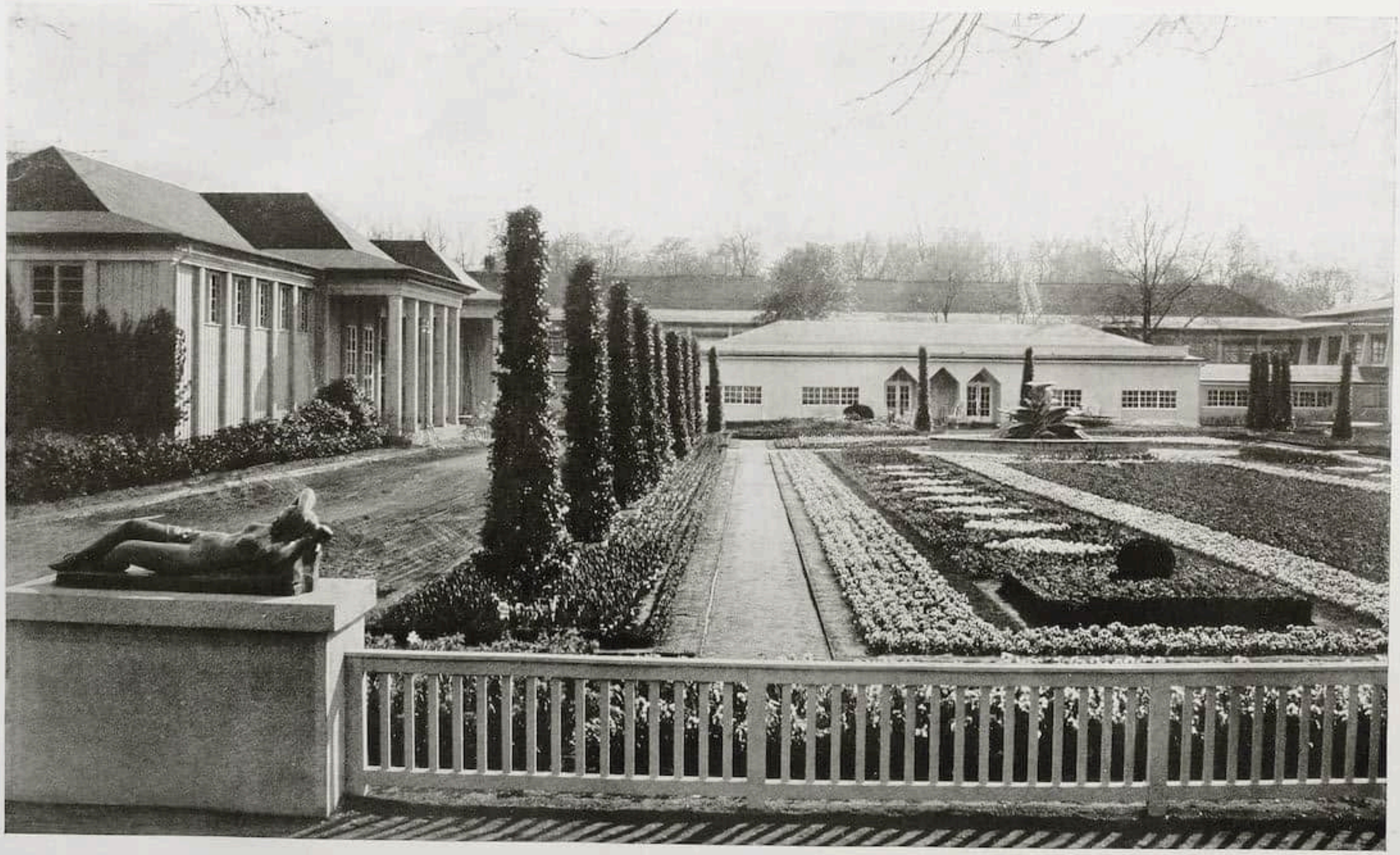
Die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Von Gustav Allinger

Die große Aquarell-Ausstellung
(Als Ergänzung der deutschen Abteilung auf der Internationalen Kunst-Ausstellung Dresden 1926).
Von Will Grohmann

Rundschau

Das Heft enthält ein Titelbild und 74 Abbildungen auf Tafeln

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG



Die große Schmuckanlage am Haupteingang, bepflanzt mit Tulpen, Narzissen und Stiefmütterchen
Entwurf und Leitung Gustav Allinger, Berlin

Walther, Architektur-Photo, Dr. 27

ZUM GELEIT

DRESDEN ist die Stadt des Frühjahrs. Wenn die Bäume erblühen, so verschwinden die häßlichen, überladenen Häuser aus dem letzten halben Jahrhundert, so mächtig ist von April bis Juni der Pflanzenwuchs im milden, von wohlgepflegten Hügeln umgebenen Elbtal. Keine Stadt im wärmeren Europa, kaum die Königin am Arno, Florenz, ausgenommen, bezaubert uns durch so holde, farbenreiche Blumenpracht. Übrigens kündet sich ein Auftakt zum Süden nirgends in der Welt so hoch oben in nördlichen Breiten an, wie im sonnigen Gebiet unter den freundlich gepflegten Geländen der Lößnitz. Gelangt doch Dionysos' Weinranke bis vor das gotische Münster und die stolze Albrechtsburg über Meißen, die Stadt der roten Dächer, zartester Porzellane zwischen weiß und hellrosa blühenden Obstbäumen im Mai. Auch hier schmücken sich noch weite Gefilde in reizender Lieblichkeit, denn die Blumenstadt Dresden reicht ferne hinaus ins wohlbestellte Sachsenland.

O wie entzückend ist des fröhlich gelegenen Dresdens Umgebung! Moritzburg, jenseits der Lößnitz, ist ein großes Schloß im Norden. Starkes, einheimisches Wild treibt sich in seinen rauschenden Wäldern umher; über Pillnitz schimmert der Himmel so milde, wie an den Gestaden der Loire: sein Schloß, der Park, seine stille Insel künden heute noch von der geschmackvollen Mannigfaltigkeit der Künste und Lebensführung unter August dem Starken, Sachsens bedeutendstem König. Damals ist es gelungen, französische Grazie im Rokoko mit Chinas Zierlichkeit zu verbinden; in Wien vermochte man es Österreichs Freudigkeit in dem Stil zu verschmiegen, in Dresden aber sind unter seinem großzügigen Fürsten die zauberhaftesten Schmuckbauten der Zeit gelungen. Wo hätte sich das 18. Jahrhundert naturhafter, weniger gespreizt und gekünstelt offenbart als im irdisch gewordenen Traum von Pillnitz oder Groß-Sedlitz?

Welche Bildersammlung der Welt verkündet so feierlich, so herrlich den Ruhm einer reifen Kunst wie die zu Dresden? Aus der lebendigen Großartigkeit der Renaissance, dem gravitätischen Barock, hat sich eine Menschheit entwickelt, die das rätselhafte Wunderwerk des Zwingers schaffen konnte: ist es nicht das berückendste Baudenkmal des Abendlandes? Dresden, wie ausdrucksvoll sind deine Gotteshäuser, die erhabene Frauenkirche ist der steingewordene Hochgesang: Eine feste Burg ist unser Gott. Des Italieners Chiaveri Hofkirche bedeutet Gegenreformation, ekstatischer Glaube Roms, doch aus der weitmaschigen Feierlichkeit um die Baumeister Bernini und Borromini um das Kapitol, in einen gefahrenreichen Himmelsstrich versetzt. Beredsamer, vorsichtiger und klüger mußte hier, im protestantischen Norden, der Päpste Anwartschaft auf den Thron Christi vertreten werden. In diesem Sinne ist auch Chiaveris göttlicher Turm zu Häupten der steinernen Elbbrücke weniger unbefangen, doch kühner und gewagter als Sant Ivos Kuppelkrönung in der Siebenhügelstadt. Wohl hat E. T. A. Hoffmann in seinem goldenen

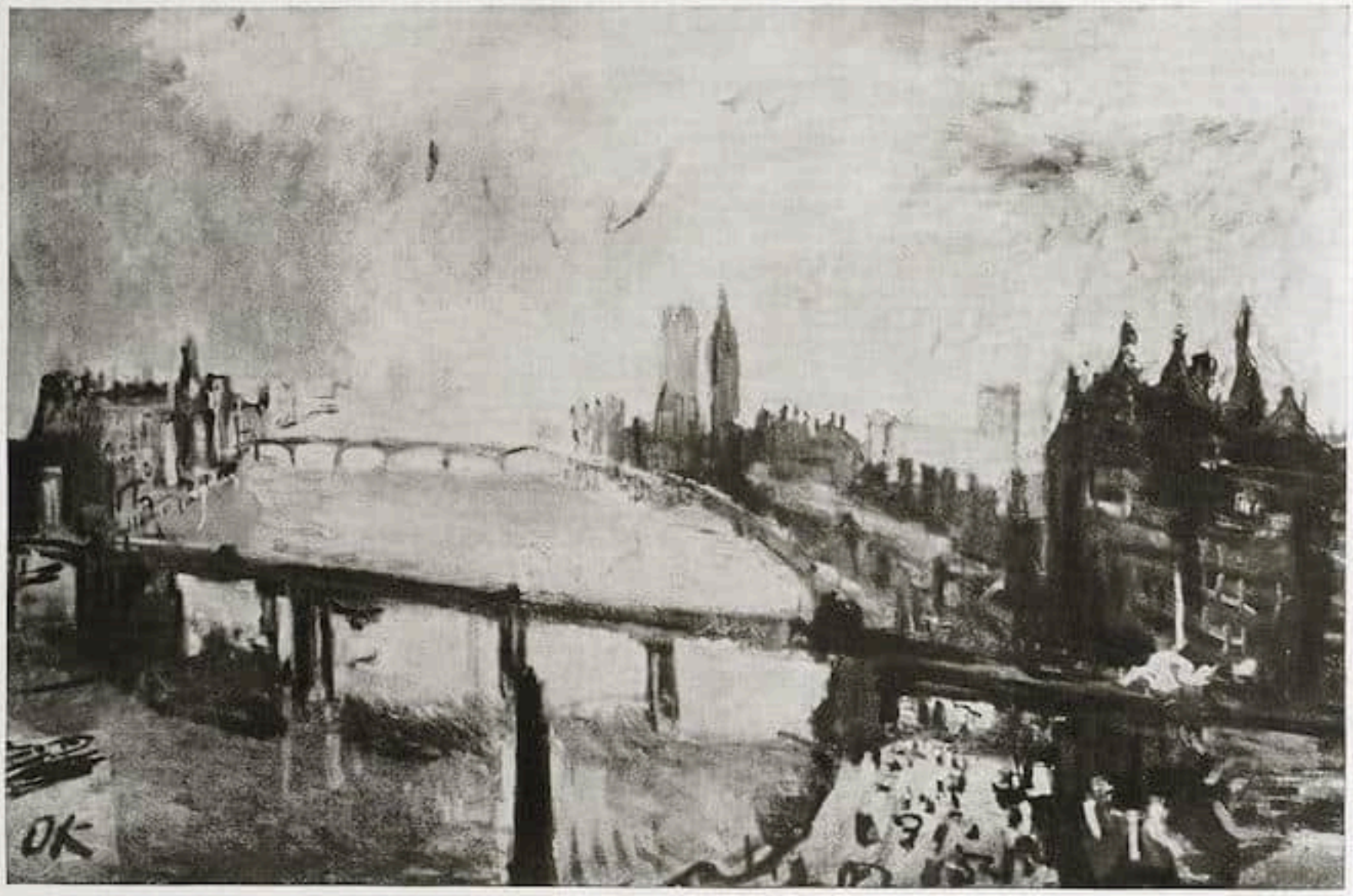
Topf gewußt, daß er bei der Vision von Dresden das schönste Stadtbild Deutschlands preist.

Paris ist die Stadt der Brücken: die Seine verschwindet als Fluß, ist nur ein Vorwand zu mannigfaltigen Architekturen, die über sie hinweg die Ufer der Weltstadt verbinden sollen. Dresden ist am schönsten gewesen, als nur eine Brücke über die braungoldene Elbe geführt hat; auch heute ist es noch keine Stadt vieler Brücken. Noch kommt der Strom mit seinem wiesenreichen Überschwemmungsgebiet in weit geschweiftem Bogen naturhaft zur Geltung. Schon unter der Bastei kündet sich diese außerordentliche, in solcher Felsenwelt überraschende, zu Dresden geleitende Rhythmik an, denn in majestätischer Breite umkreist der mächtige Fluß, einen großartigen Bogen beschreibend, die zackigen Höhen um Königstein. Schon in der Sächsischen Schweiz fühlen wir es, wir nähern uns einem Gebiet, das in der Schöpfung auserlesen war, der Boden unter einer herrlichen Hauptstadt zu werden.

Dresden hat Künstler der ganzen Welt in seine Blumenpracht geladen, hier werden in diesem Sommer Malereien und Bildwerke aller Nationen gezeigt. Die Ausstellung ist großartig ausgefallen: wer in Dresden zu Gast ist, muß fühlen, daß sich keine Stadt so sehr zu derartig festlichen Begebenheiten eignet. Mögen doch hier wie in Venedig immer wieder die Pforten der Kunst offen stehen!

THEODOR DÄUBLER.

E. L. Kirchner. Sitzendes Mädchen



O. Kokoschka — Themsebrücke

O. Kokoschka — Spielende Kinder, 1908

Beide mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

M. Liebermann

Judengasse in Amsterdam

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

F. Hodler

Niessen

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

Die Kunst der Gegenwart

auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926

Von WILL GROHMANN

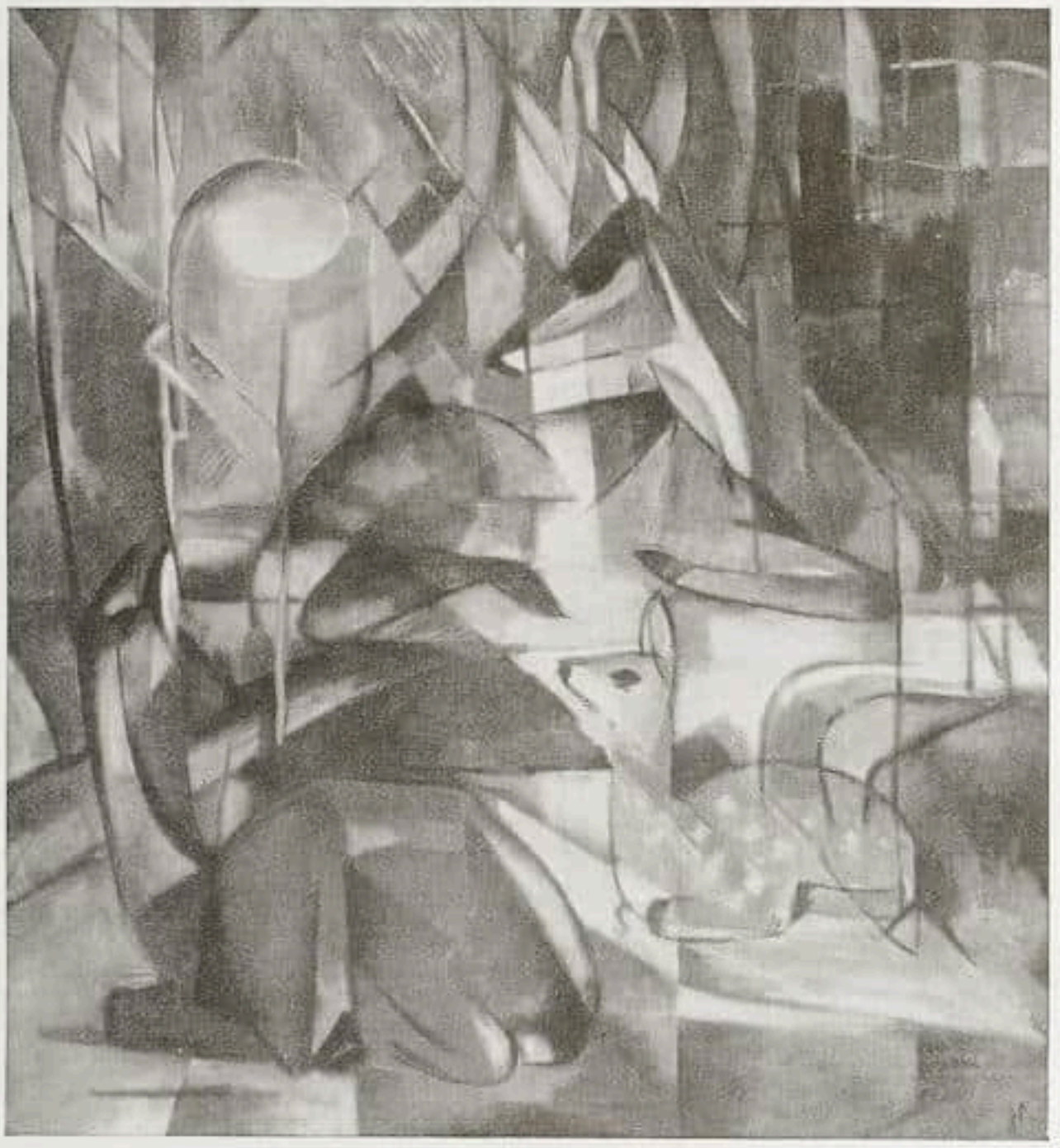
I. GRUNDLAGEN UND ERSCHEINUNGSFORMEN

DIE Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist der einzige vorläufige Beweis für die wahrhafte Existenz eines Pan-Europa und seine Vorherrschaft in der Welt. Während auf allen Gebieten des geistigen und materiellen Lebens eine augenscheinliche Verlagerung des Schwergewichts nach neuen Zentren der Erde eingetreten ist, behauptet sich der alte Kontinent in der Erfüllung einer künstlerischen Mission, und nur hierin zunächst ist Europa aus dem Stadium des Begriffs in die Wirklichkeit einer zwischenstaatlichen Gemeinschaft ebenbürtiger Partner getreten, oder richtiger: ist die Solidarität und Führung Europas erhalten geblieben. Nicht als ob alle Länder einen gleichwertigen Beitrag zur abendländischen Kunst lieferten — der Grad und die Qualität der Beteiligung sind sehr verschieden und in den verschiedenen Epochen keineswegs konstant — aber die Voraussetzungen und Zielstrebigkeiten sind einheitlich bei aller Bodenständigkeit der schöpferischen Persönlichkeiten und richtunggebend selbst für Amerika und Japan, die bisher keinen von unserem Kontinent unabhängigen Weg gefunden haben (es sei denn, daß man für den amerikanischen Baumeister Wright eine Ausnahme machte). Europa, das sich selbst schon beinahe aufgibt angesichts seiner Nöte und der skeptischen Beurteilung in der größeren Welt, kämpft auf diesem Posten, als ob von ihm sein Schicksal abhinge, und vielleicht hält es wenigstens diesen Stützpunkt. Eine bodenständige Kunst gibt es noch in einzelnen Gebieten „primitiver" Kultur, aber doch ausschließlich als Abgesang einer schöpferischeren Zeit, und es erscheint schon deshalb berechtigt, sie aus dem Konzert der Kulturstaaten fortzulassen. Amerika und Asien basieren auf europäischer Invasion, wo nicht das Erbe der eigenen Vergangenheit in ärmeren Nachgeborenen eine schwächere Inkarnation erlebt (Indien, Japan). Die Hingabe an den Instinkt, die jene Spannung zwischen Objekt und Bild schafft, von der alle Kunst lebt, ist der Rest geistigen Heldentums im alten Weltteil, das im Gestalter einer wahreren Wirklichkeit, im Künstler, die letzte Zuflucht fand. Der Gleichgültigkeit seiner Mitmenschen zum Trotz mehrt er ein Gut, das fast niemand begehrt in Zeiten wirtschaftlicher, politischer und sozialer Ausschließlichkeit und erhält in seinen wesentlichsten Vertretern die Kraft der Vision, ohne die das Leben um vieles ärmer würde.

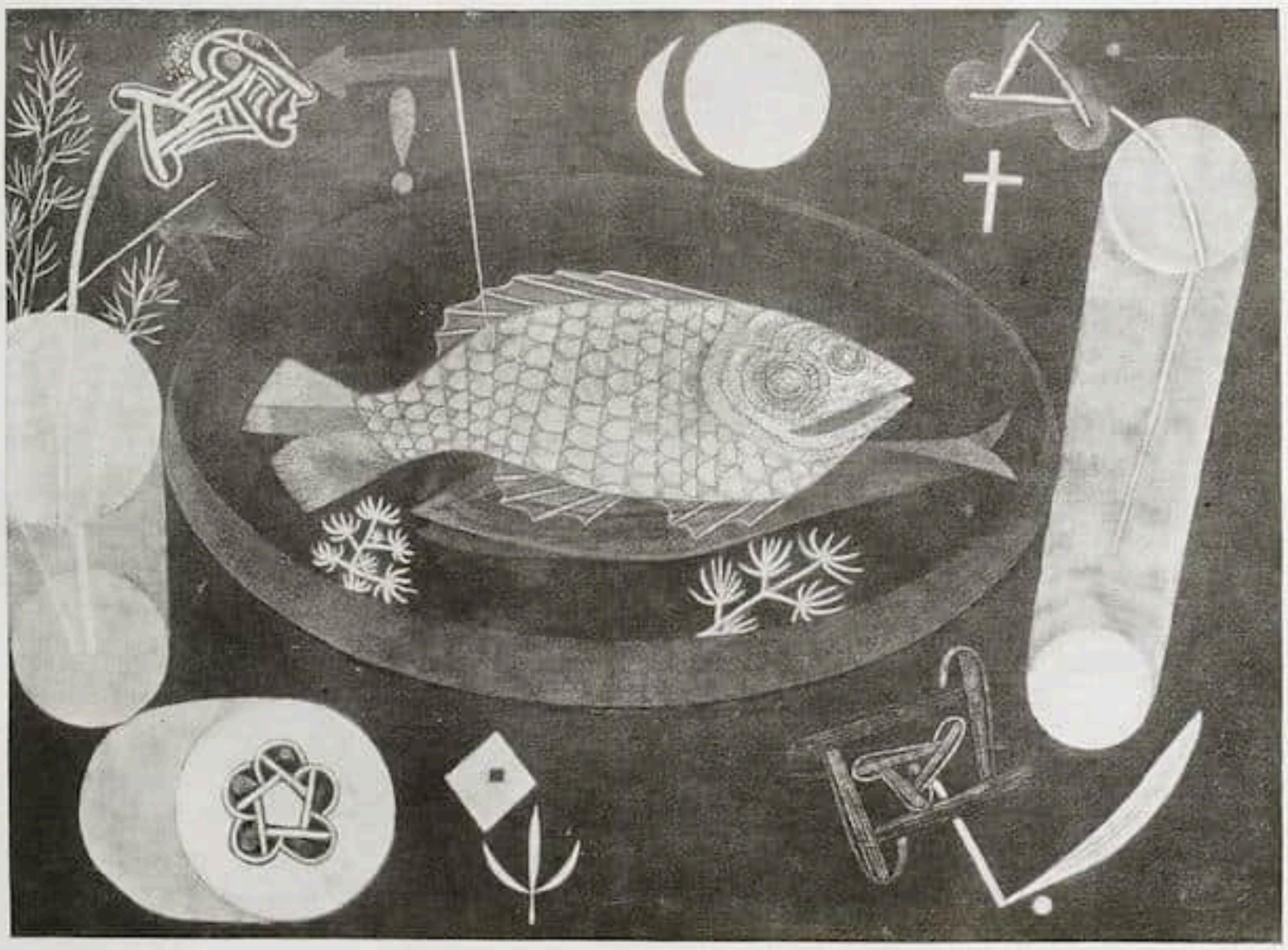
Die letzten Jahre des ersten Viertels im zwanzigsten Jahrhundert haben eine deutliche Konsolidierung, eine Klärung der Bewegung gebracht. Das anfängliche Chaos, das viele ernsthafte Freunde der Kunst verstimmte, hat sich in sinnvolle Ordnung gewandelt. Manches, das mit dem Anspruch unbegrenzter Geltung auftrat, ist spurlos verschwunden; aber geblieben sind doch nur die Kräfte, die im Sturm und Drang untertauchten und sich für eine Zeit wenigstens frei machten vom Erbe, von der Tradition, und die Wirklichkeitsnähe um ihrer Vision willen für die meisten ihrer Zeitgenossen einbüßten. Die Pendelbewegung alles Geschehens hat sie dem anderen Pol wieder nähergebracht, aber die neue Einfühlung ist um die Abstraktion jener bewegten Jahre fühlbar bereichert; und nicht nur das Sein erscheint ihnen unter einem anderen Gesichtswinkel, auch die Geschichte. In der Entwicklung der Kunst traten überraschende Umwertungen ein, die erstmalig zu den Exoten hinlenkten, die

den Epochen archaischen, gebundenen Charakters zugute kamen, daneben in Deutschland den großen Ekstatikern der Malerei. Der Komplex historischer Beziehungen allein beweist, daß es sich in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts um mehr als eine geschlossene und einheitliche Reaktion gegen den Impressionismus handelte, wie oft behauptet wird, und die Wegbereiter von 1890, auf die man sich gern berief und auf die der Kunstschriftsteller nicht immer zutreffend hinwies: Cézanne, Seurat, Van Gogh, Munch, Hodler, sind unmöglich auf einen Nenner zu bringen, hatten höchstens in der Ablehnung des analytischen Prozesses im Impressionismus Gemeinsames. Der Wandel war bei den führenden Persönlichkeiten echt und bezog sich nicht nur auf die Oberfläche; daß die vielen mitliefen und die wenigen kompromittierten, braucht nicht zu überraschen, denn wo und wann wäre es anders gewesen. Der Schwindel war diesmal nur mehr weltanschaulich kaschiert als handwerklich und zog sich bald in Vereinigungen zur Wahrung ausbeuterischer Interessen zurück. Heute sind uns auch die Gemeinschaften gleichgültiger, in denen die Führer sich zusammenfanden — wie viele waren dabei, von denen wir kaum den Namen noch wissen — die Zeit hat wie immer nur die Träger der großen Leistung verschont und diese Persönlichkeiten an die richtige Stelle gerückt. Das merkwürdige Geheimnis einer stillen Übereinkunft der Urteilsfähigen hat ganz langsam, aber unerbittlich gesichtet, und wenn auch vieles Neue in den letzten Jahren hinzugekommen ist, man bewegt sich nicht mehr in den Gassen, sondern sieht von oben.

Es ist üblich geworden, von drei entscheidenden Gestaltungsformen zu sprechen als den Dominanten der gegenwärtigen Kunst. Es gibt deren sehr viel mehr, wenn man es nicht vorzieht, ganz auf dieses Orientierungsmittel zu verzichten und in jedem einzelnen Fall die Tatsache des künstlerischen Ereignisses zu prüfen. Immerhin fließen in die Reservoire der Ausdruckskunst, des Konstruktivismus und der Neuen Sachlichkeit die überwiegend große Menge von Darstellungsformen ein. Für die Ausdruckskunst hat kürzlich ein bekannter deutscher Maler den Namen Visionismus vorgeschlagen, einmal um den von Sportsleuten der neuen Bewegung durch gedankenlose Anwendung kompromittierten Ausdruck Expressionismus zu eliminieren, zum andern weil jede Kunst zwar Ausdruck ist, auch der in Epigrammen stilisierende Impressionismus, aber nicht Vision. Dies aber wäre das Gemeinsame der Kunst seit 1900, wenn es überhaupt ein Gemeinsames gibt, daß entgegen der pantheistischen Orientierung des französischen Stils in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das visionäre Erlebnis der Wirklichkeit in einer dem betreffenden Künstler entsprechenden notwendigen Ausformung sich erneut Geltung verschaffte. Die Tendenz, die kontemplative Ergriffenheit vor dem Sein zum Gleichnis, zum Symbol des Lebens überhaupt zu steigern, schlug in den schwächeren Vertretern um in trostlose Phraseologie handwerklich nicht fundierter Gesinnungsmalerei, erhob sich in den schöpferischen Naturen zum Manifest eines neuen Ethos auf der Basis eines starken Könnens. Nur weil dies Können selbst erworben und unakademisch war, wollte man es lange nicht gelten lassen und mit der Impotenz des heute schon Vergessenen zusammenwerfen. Es ist das Schicksal der „Neuen Sachlichkeit", des „magischen Realismus", ebenfalls durch eine verfehlte historische Ableitung und eine unsichere Begriffsbestimmung das Urteil der Kunstfreunde zu verwirren und sich selbst mißzuverstehen. Soweit es sich nicht um eine neue Note des Akademismus oder um eine anspruchsvollere Aufmachung des bürgerlichen oder heroischen Genre aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts handelt, liegt in dieser Form des Realismus das Bekenntnis zu einer



F. Marc — Rehe im Walde



P. Klee — Um den Fisch

M. Slevogt

Damenbildnis
Bes.: Galerie Nicolai, Berlin

E. Manet

Modistin

Niels van Dardel

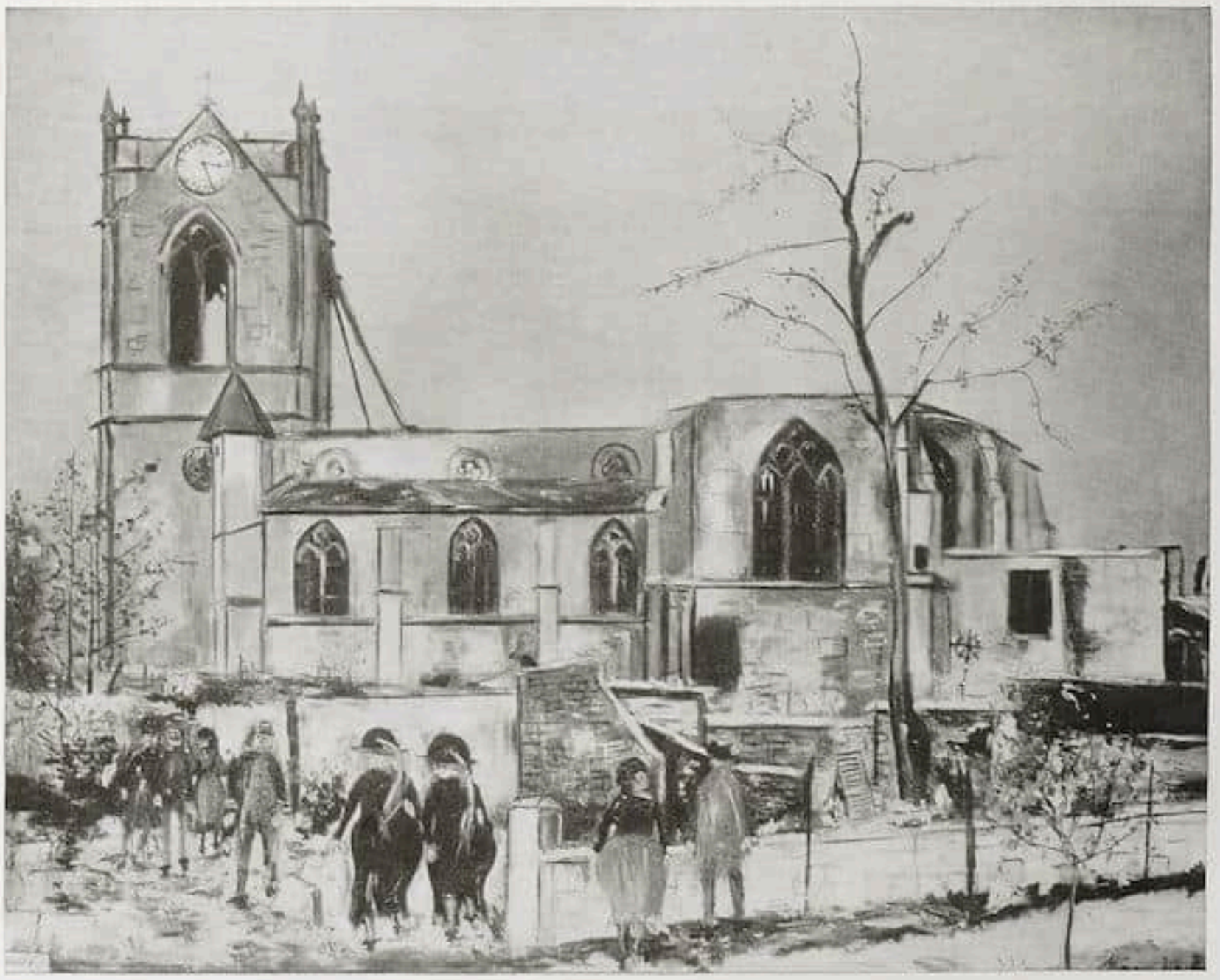
Bildnis Frau B.

H. Rousseau

Frau Rousseau

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

G. Grosz — Die Loge



M. Utrillo — Kirche in Sousmilles

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

mehr plastisch-imitativen, dem ruhenden Sein gerecht werdenden diesseitigen Darstellung, die weder als Bewegung noch als persönliches Entwicklungsstadium aus der Ausdruckskunst kam. Sie ist der andere Pol immanenten Stilablaufs, dessen stärkeres Hervortreten der Überbetonung des Visionären zu danken ist; eine Kontrasterscheinung also, deren gesunde Quellen nie versiegt waren und in den großen Outsidern der Kunst als klassische, d. h. schlackenfreie Form offenbar wurden. Bezeichnend, daß dieser Weg vom Süden her eindrang und in Süddeutschland am festesten Wurzel faßte. Der Konstruktivismus umfaßt alle Bemühungen eines synthetischen, aus der Kunst in das Leben übergreifenden Gestalterwillens, der auf frei künstlerischer und ingenieurhafter Intuition in gleichem Maße beruht und die Apathie der Öffentlichkeit gegen Kunst durch künstlerische Umgestaltung der Wirklichkeit besiegt, zwischen Kunst und Leben die Grenzsteine verrückt. Von technischen und physikalischen Erkenntnissen mit ausgehend, auf exakt wissenschaftlicher und künstlerischer Basis erfaßt er jede sich bietende aktuelle Aufgabe, den Bau, den Innenraum, Film, Theater, Ballett, Plakat, Buch, und zwingt gerade die Kunstmüden, aber wirklichkeitsbejahenden Mitmenschen zu einer Stellungnahme, die der Kunst zugute kommt. Es ist eine neue Art von Bildnerei, die in der neoplastizistischen Gestaltung eines Raumes (Mondrian), der Erfindung einer Rednertribüne (Lissitzky), eines mechanischen Balletts (Schlemmer), im abstrakten Film (Eggeling), dem Photogramm (Man Ray), der typographischen Aufmachung eines Buches (Moholy-Nagy) sich Geltung verschafft. Von hier aus ist eine fühlbare Veränderung des künstlerischen Klimas bereits eingetreten. Außerhalb bliebe bei dieser Dreiteilung die ungeheuer befruchtende Idee des Kubismus, dessen formorganisierende Zielstrebigkeit sich bis in die entlegensten Provinzen des Kunstlebens noch heute auswirkt, aber auch im eigensten Bezirk als Bekenntnis zur zweidimensionalen, jede Tast- oder Erinnerungsvorstellung ausscheidenden formalen Darstellung fortbesteht, einer durchaus primären und radikalen, den Gegenstand tatsächlich erst schaffenden Darstellung. Der Futurismus, die Vorausnahme kinematographischer Mitteilungsformen im Bilde, der eine Zwischenstufe zwischen impressionistischen Sensationen und willkürlich gestalteter Simultaneität blieb. Die absolute Malerei, die von der Diktatur der kongruenten Farbe und Form aus in Bezirke gegenstandüberhobener Allgemeinbedeutung vorstieß und auch in anders veranlagten Individuen latente Kräfte wachrief. In den übrigen Ismen aber lebt sich wohl der mehr theoretisch oder intuitiv betonte Spieltrieb aus, der von den Grenzen der Künste ausgehend nach einem imaginären Zentrum tendiert, oder in nebelhafte Ferne sich verliert. Alle Ordnung des Lebenden ist Vergewaltigung, und die Teilung der Kräfte besteht glücklicherweise nur in der Theorie. Die Kunst entzieht sich dem Schema, und wie im Leben des Einzelnen die Anlagen, so durchkreuzen sich die treibenden Faktoren der Zeit. Im Augenblick der Einordnung auch nur der führenden Persönlichkeiten zeigt sich, daß der Beziehungsreichtum gleichzeitiger Kunstphänomene der Isolierungsabsicht des Historikers widerstrebt. Wozu sollte man Klee rechnen, der einer der Visionärsten und gleichzeitig einer der formal Konsequentesten ist, der in demselben Bild von mathematischer Präzision und voll metaphysischer Erleuchtung ist. Und wieviel konstruktiver Geist liegt in der Durchformung eines Auges, einer Hand bei dem immer wieder zu den reinen Ausdruckskünstlern gerechneten E. L. Kirchner, dessen gestalterische Kraft weit über die Grenzen eines Sonderbezirkes hinauswuchs. Was hat George Grosz oder Otto Dix mit einem Mense oder Kanoldt zu tun, mit denen er neuerdings zusammen genannt wird? Grosz,

den sein Daimon zu geradezu tödlichen Erkenntnissen und Niederschriften zwingt, neben denen die Nymphen Menses bukolische Gedichte sind. Dix, der Exponent des Expressionismus von gestern, soll heute magischer Realist sein? Hat Picassos neuer Klassizismus, das Korrelat seiner kubistischen Konkretisierung, etwas mit den Neoklassizisten Münchner oder Bologneser Herkunft zu tun? Ist Ensor eine Vorausnahme Kokoschkas, der Leidensgefährte des späten Josephson oder der Entdecker einer neuen zeitgemäßen Romantik? Wie viele Grenzen passiert die Entwicklung eines Kokoschka, eines Kandinsky, eines Rohlfs. Und was geschähe mit Persönlichkeiten wie Franz Marc oder Chagall? Nur in ganz wenigen manifestiert sich die Einseitigkeit als Größe, und auch sie zahlen der Divergenz unseres geistig-künstlerischen Bewußtseins ihren Tribut.

Nicht viel leichter wäre die Verteilung des Anteils an den neuen Wegen auf die verschiedenen Nationen. Auf Deutschland, Frankreich, Rußland fiele wohl der Hauptanteil. Bis 1900 war Frankreich unbestritten das führende, Richtung angebende und befruchtende Land. Weltgeltung erwarben nur die Franzosen, auch Marées blieb ein deutscher Sonderfall. Das ist anders geworden. Die neue Kunst entstand an mehreren Stellen zugleich. Und in Deutschland bereits kurz nach 1900, als E. L. Kirchner nach kurzem Tasten, unabhängig von Vorbildern und Traditionen, zur Schaffung einer Ausdrucksform kam, aus der folgerichtig die Darstellung vorausschauender Visionen erwuchs. Er war auf seinem Wege schon weit, als 1908 Picasso und Braque die umwälzende Anschauungsform des Kubismus erreichten, Kandinsky um 1910 das erste abstrakte Bild malte, in Italien die Valori plastici eine an Mantegna genährte mechanistisch-plastische Darstellung schufen. Die scheinbar unverrückbare Rangordnung der Nationen ist ins Wanken geraten, ein gegenseitiges Geben und Nehmen hat eine gerechtere Vorurteilslosigkeit erzeugt, und wenn Paul Klee 1925 in Paris einen ernsten Erfolg hatte, die Feinheit seiner sensiblen Arbeiten in der Nouvelle Revue Française über Odilon Redon gestellt wurde, wenn in dem außerordentlich konservativen Frankreich ein Verständnis für den deutschen Visionismus aufdämmert, so scheint der Anfang für eine klare Erkenntnis des Anteils der anderen Länder gekommen zu sein. Es geht nicht mehr an, wie ausländische Kunstschriftsteller glauben machen wollen, in der deutschen Kunst eine Kreuzung französischer und russischer Einflüsse zu sehen. Maler wie Klee, Kirchner und Kokoschka sind ganz frei davon, und auch bei einem Schlemmer oder Grosz kann keine Rede davon sein. In Deutschland entstand eine neue Ausdruckskunst, in Frankreich wurde der Kubismus geschaffen, von Russen die absolute Kunst (Kandinsky) und der Konstruktivismus (Lissitzky), von den Valori plastici in Italien ein imitativ-konstruktiver Stil. Bis 1912 etwa dauerte der Gärungsprozeß, um diese Zeit waren die neuen Wege gefunden, der Ausbau begann. Der Kubismus blieb in seiner originalen Ausformung im wesentlichen die Domäne Frankreichs, der Visionismus die Deutschlands, die absolute Kunst und der Konstruktivismus die Rußlands, während die sogenannte Sachlichkeit sich wie eine heimliche Infektion über fast alle Länder Europas ausbreitete und Boden fand, wo die Sehnsucht nach undynamischer Aufzeigung der Anteilnahme an der Natur vorhanden geblieben war. Den germanischen Ländern (auch das Norwegen Munchs gehört dazu) blieb das Geistige des Ereignisses der Ausgangspunkt, den romanischen das Geistige der Darstellung, den slawischen das Geistige schlechthin bis zur Selbstaufhebung; aber so wenig den Deutschen die literarische Romantik zur Gefahr wurde, so wenig den Franzosen der Radikalismus der Form, den Russen die bohrende Analyse.

O. Dix Bildnis Dr. M.

Mit Genehmigung der Galerie Nierendorf, Berlin

M. de Vlaminck Monsieur Un Tel

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

Otto Müller Kapelle

A. v. Jawlensky Pfingsten

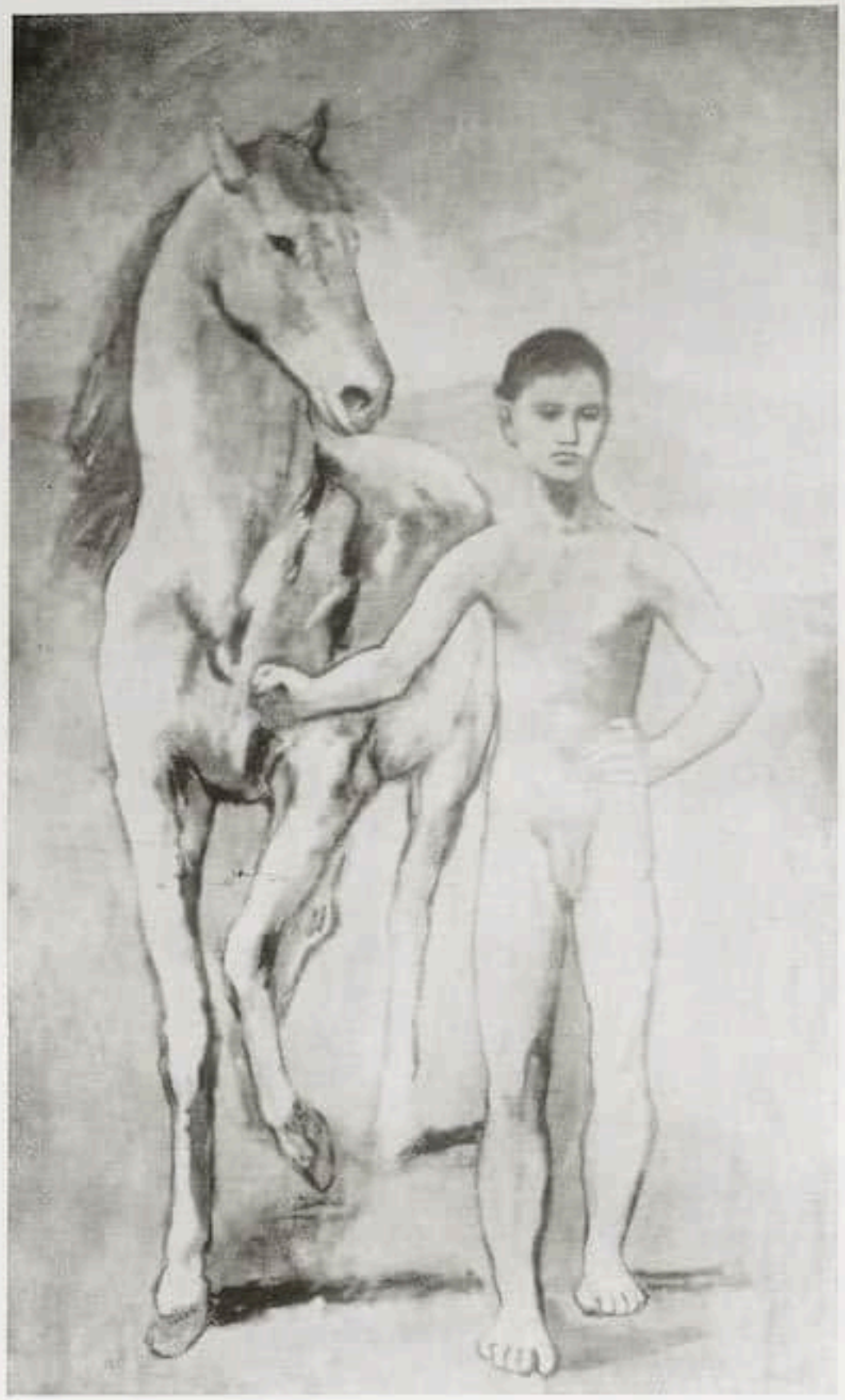
A. Renoir

Badende

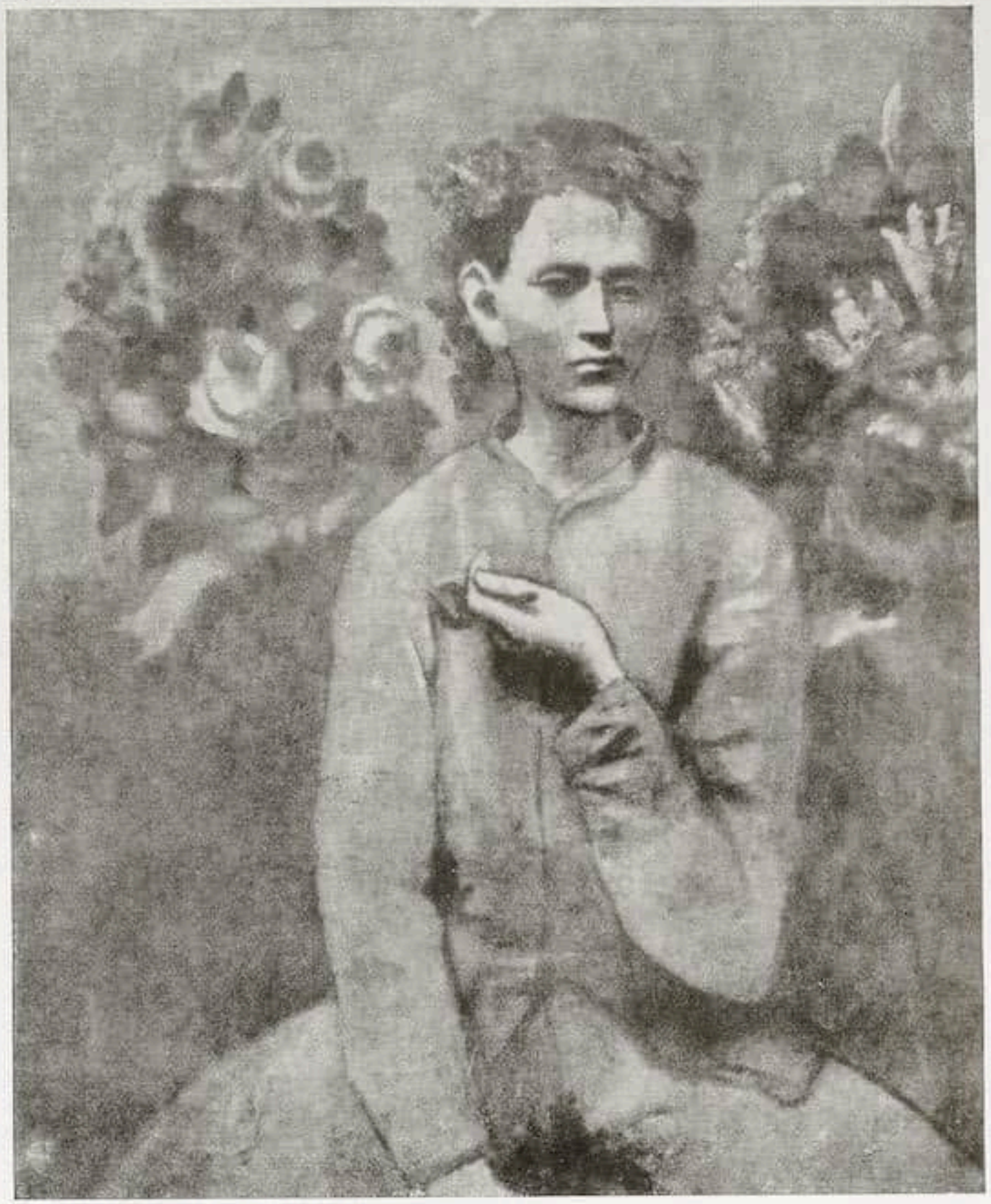
Marie Laurencin

Amazone

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)



Pferdeführender Jüngling



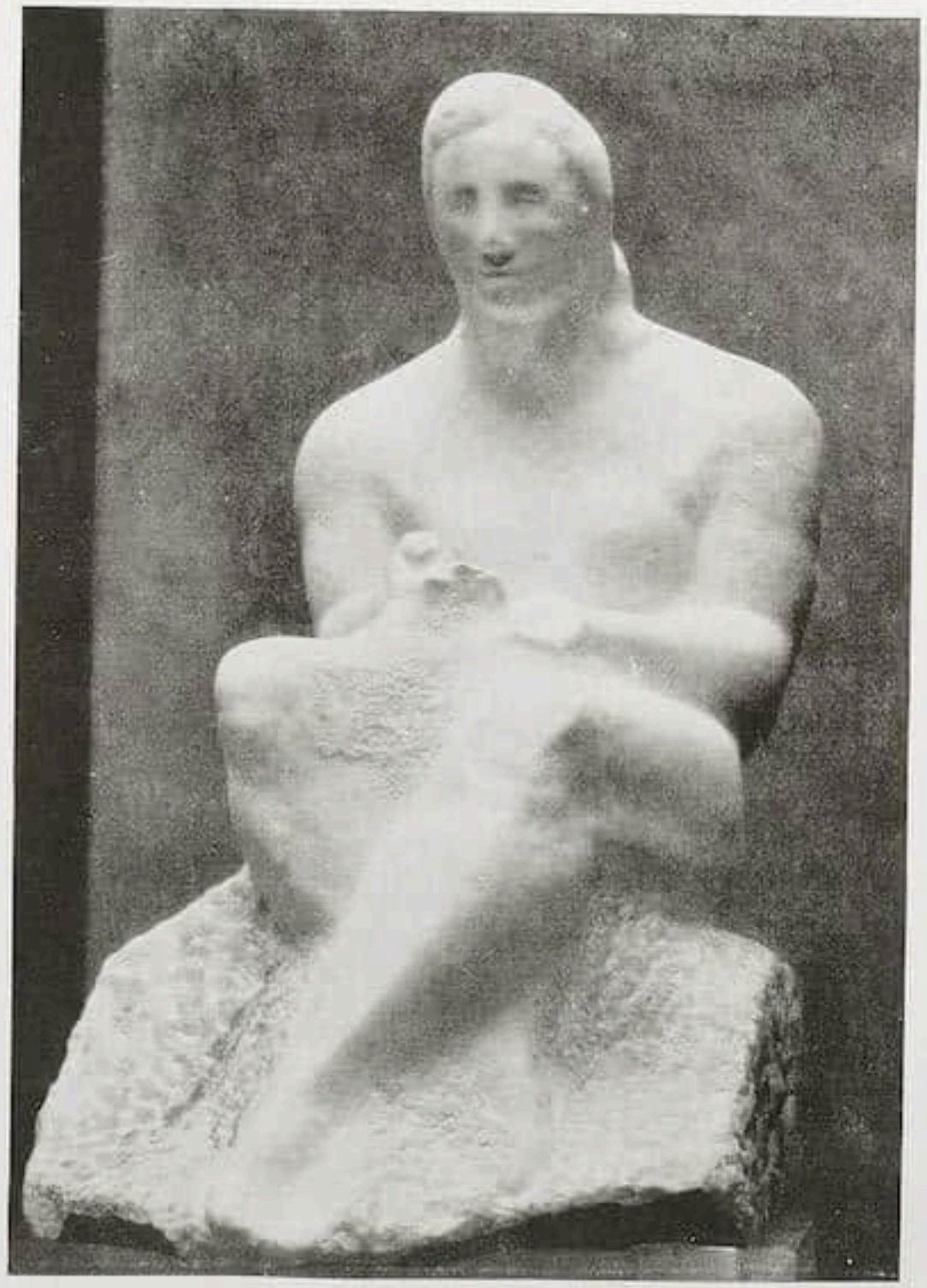
Arbeiterjunge. 1905

P. Picasso

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

Carl Bonomi

Mater



Edwin Scharff

Parze. Marmor

Die Leistung der einzelnen Länder steht heute außer Frage, und ihre gegenseitige Befruchtung ist vielleicht der Anfang einer glücklicheren Zeit für die Kunst.

Die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 hat mit Rücksicht darauf, daß die letzte derartige Veranstaltung in Dresden 1912, also vor vierzehn Jahren stattfand, die sogenannten Vorläufer der neuen Kunst mit einbezogen, von den Franzosen Cézanne, von den Belgiern Ensor, von den Holländern van Gogh, von den Norwegern Munch, von den Schweizern Hodler. Die noch Lebenden der älteren Generation sind überall berücksichtigt, ebenso die Toten, deren Werk vorzeitig unterbrochen wurde, aber weiterlebt. Das Auswahlprinzip ist dem der Kölner Sonderbundausstellung 1912 verwandt und steht zwischen der exklusiven Art der Züricher Internationalen von 1925 und der vorwärtsweisenden Internationalen in New York von 1913, die bereits in jenem Jahr fast alle europäischen Künstler einlud, die zu dieser Zeit in ihren eignen Ländern noch reichlich unbekannt waren. Die Anordnung der Säle geht von den romanischen Ländern über die Schweiz zu den germanischen und slawischen, zuletzt kommt Deutschland und der Saal der Dresdner.

II. DIE GERMANISCHEN LÄNDER

Die Kunst in den germanischen Ländern bedeutet heute wie ehedem im Gegensatz zur Kunst der romanischen Völker ein allgemein geistiges, fast weltanschauliches Problem. Bei den Großen war Kunst eine Art Gottsuchertum, Erschließen letzter Zusammenhänge, Ergründen der Wahrheit. Zwischen persönlichster Intuition und wissenschaftlich bewiesener Welt irrte der Prozeß der Kunstentstehung wie zwischen unvereinbaren Gegensätzen und machte die Geschichte der Kunst in den germanischen Ländern zu einer Geschichte persönlicher und überpersönlicher Tragik. Es ist kein Zufall, daß Höchstleistungen gewissermaßen aus Versehen, als Gelegenheitsarbeiten entstanden, zum andern in Anlehnung an den beruhigenden Formsinn der Romanen. Und nur Marées macht im 19. Jahrhundert davon eine Ausnahme. Der Gemeinsamkeit dieses rassenmäßig bedingten geistigen Schicksals trat ein Partikularismus der Schulen und Traditionen an die Seite, ein zweites Negativum, das den andern Nationen erspart blieb. Und ein Drittes war und ist Verhängnis: das von der Allgemeinheit betonte, dreimal unterstrichene Outsidertum des Künstlers, dem die selbstverständlichen Menschenbürgerrechte vorenthalten werden und der in eine Atmosphäre der Beziehungslosigkeit zum Leben künstlich hineingesteigert wird.

Die germanischen Länder sind fraglos ohne Berücksichtigung der Graphik nicht einwandfrei dem allgemeinen Wertbild einzuordnen. In der Graphik ist hier oft die Diskrepanz des Wollens und Darstellens zur Steigerung der Vorstellungs- und Gestaltungsenergie geworden, als ob die Abstraktion des graphischen Vorganges der spezifisch germanischen Imagination und ihrer Dingwerdung zu Hilfe käme. Als Ahnen ihrer neueren Malerei hat die Kunstgeschichte immer wieder van Gogh, Munch und Hodler genannt, aus fremdem Bezirk Cézanne. Demgegenüber ist festzustellen, daß Cézanne und van Gogh keinem der großen germanischen Künstler zum entscheidenden Erlebnis geworden sind; die deutschen Impressionisten fußen auf Courbet, Manet, Degas, die Jüngeren gingen von sich selber aus und fanden Bestätigungen bei den Exoten, den Primitiven, den alten Meistern. Cézanne trug Früchte in Frankreich, war aber auch für die Franzosen ein viel zu umfassendes Ereignis, als daß er unmittelbar hätte Schule machen können.

Hodler blieb ein heroisches Beispiel sogar für die Schweiz, und seine Bedeutung liegt in der Schaffung eines höheren Maßstabs. Munch, der immer wieder als der Befruchter der ganzen jungen Generation besonders in Deutschland bezeichnet wird — die Chronologie der Geburtsjahre verleitet dazu — wurde den führenden deutschen Malern erst durch die Sonderbundausstellung Köln im Jahre 1912 bekannt, wo er mit 32 Bildern vertreten war. Die vorhergehenden Ausstellungen in Deutschland waren von den meisten gar nicht beachtet worden. Es tut der Bedeutung Munchs keinen Abbruch, wenn dieses Faktum einmal festgestellt wird. Die Kunstgeschichte sieht zuweilen Zusammenhänge falsch, weil sie oft vom Standpunkt des Kunstkenners ausgeht und seine Auffassung in den Ablauf der immanenten künstlerischen Entwicklungsvorgänge hineinprojizieren zu können glaubt. 1912 waren die führenden Deutschen bereits alle auf ihrem Weg, und wenn einige trotzdem Munch manches verdanken, so soll nicht vergessen werden, daß der spätere Munch auch deutschen Anregungen verpflichtet ist.

Von den deutschen Impressionisten enthält die Ausstellung Bilder von Liebermann, Slevogt, Corinth in einer Auswahl, die den allmählichen Übergang vom objektiven Naturalismus („Kartoffelernte" Liebermanns) zur subjektiveren Methode eines bei uns gefühlsbetonten, oft sogar malgré lui empfindsamen Impressionismus zeigt, auf den die Zolasche Definition: Wirklichkeit gesehen durch ein Temperament besser paßt als auf den dingfernen der Franzosen (Liebermanns „Judengasse", Slevogts Bildnisse). In Corinth spottete dieses Temperament allerdings jeder Geschichtsklitterung und erreichte Höhen einer Gestaltung, die ihn heute schon beinahe als zeitlos erscheinen lassen („Letztes Selbstbildnis", „Ecce Homo", „Walchenseelandschaft"). Dem französischen Esprit näher scheinen Purrmann, Moll, Großmann und Levy zu sein, de facto liegt bei ihnen nur eine spätere Rezeption vor, die den Anregungen widerstandsunfähiger gegenübersteht. Nur in Weißgerber und mehr noch in Paula Modersohn-Becker finden sich Ansätze eines produktiven Verständnisses der Vorbilder, gepaart mit wahlverwandtem Formerlebnis („Mädchen mit Apfel").

Die Anfänge der neuen Kunst werden gern in der „Brücke" und im „Blauen Reiter" gesehen. Wir wissen heute, daß auch in diesem Falle einzelne Persönlichkeiten die Geschichte machten. Von Kirchner und Nolde einerseits, von Kandinsky, Marc und Klee andrerseits erhielt die neue Bewegung den Anstoß, um sich in zahlreichen Varianten zu verästeln. Nolde ist der ältere, aber der Durchbruch geschah bei ihm erst in den großen religiösen Werken, also gleichzeitig etwa mit der Entstehung der Großstadtbilder Kirchners. Im Grunde sind diese beiden wesensverschieden. Nolde kam es auf die Intensität der Vision ausschließlich an, und er kam folgerichtig zur Ausdeutung religiöser Stoffe („Zinsgroschen") und zur Erfindung phantastischer Grotesken („Komödie"), während bei Kirchner die Entwicklung der Vision ununterbrochen mit der Entwicklung der zu ihrer Realisierung nötigen Darstellungsmittel Hand in Hand ging. Sein Weg war undankbar, aber das Resultat gibt ihm recht. Für die Kunst nach 1900 war nichts so nötig wie die Auffindung einer Sprache, die die Mitteilung neuer Erlebnisse erst möglich machte. Hatten die Franzosen den Sprachschatz in jeder Epoche ihrer Kunstgeschichte vermehrt (man denke an das Kegel-Kugel-Zylindersystem Cézannes, an die „touche" Seurats), so hatten die Deutschen über der Idee, über dem Suchen nach dem Fernsten die Prägnanz der Sprache verloren und liehen sie, wo sie sie fanden. Den meisten Zeitgenossen Kirchners genügte die Originalität des Themas, die Reduzierung der Außenwelt auf ein Minimum,

K. Hofer — Betrunkene Frau

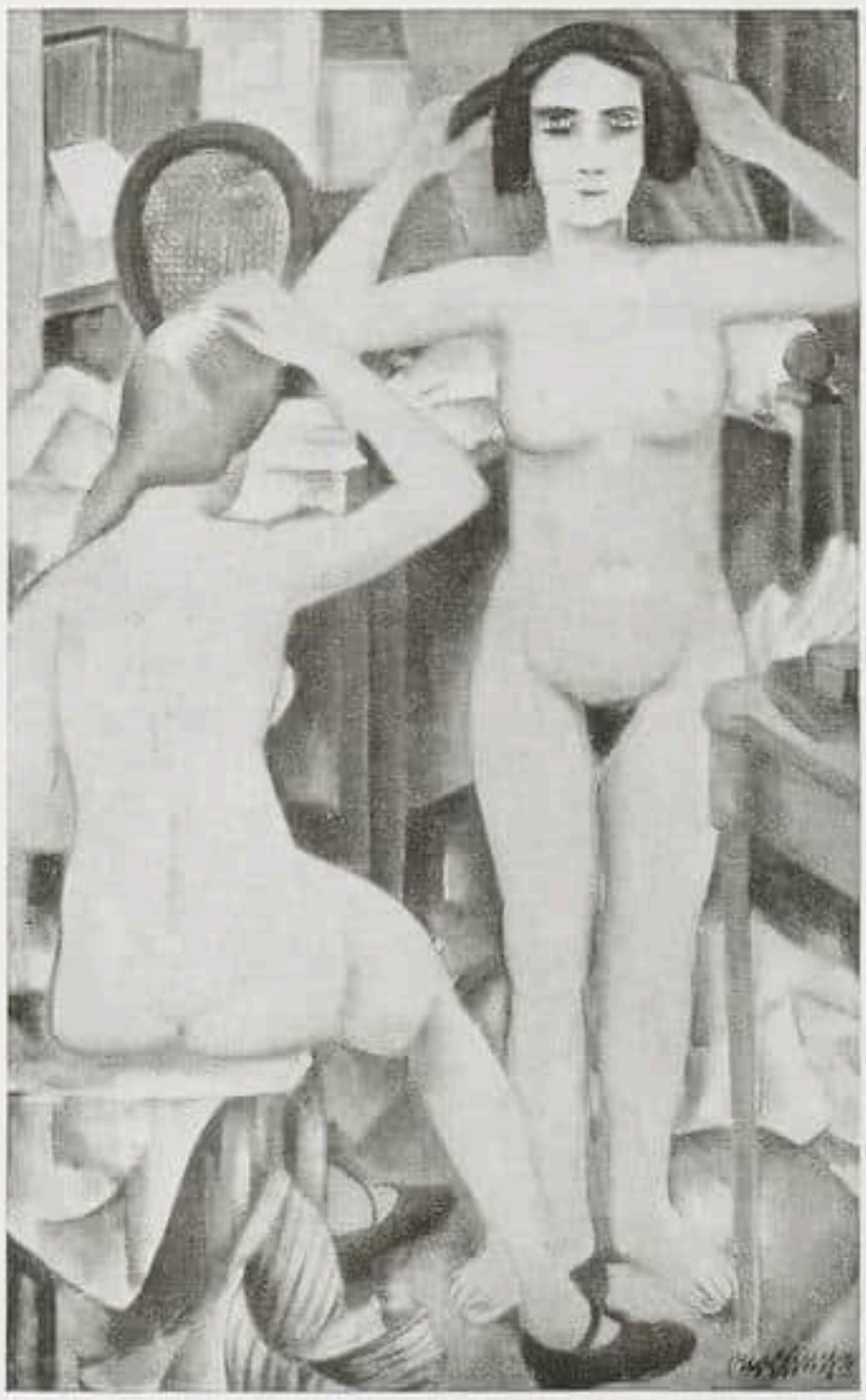
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

J. Grünewald — Negerkoch

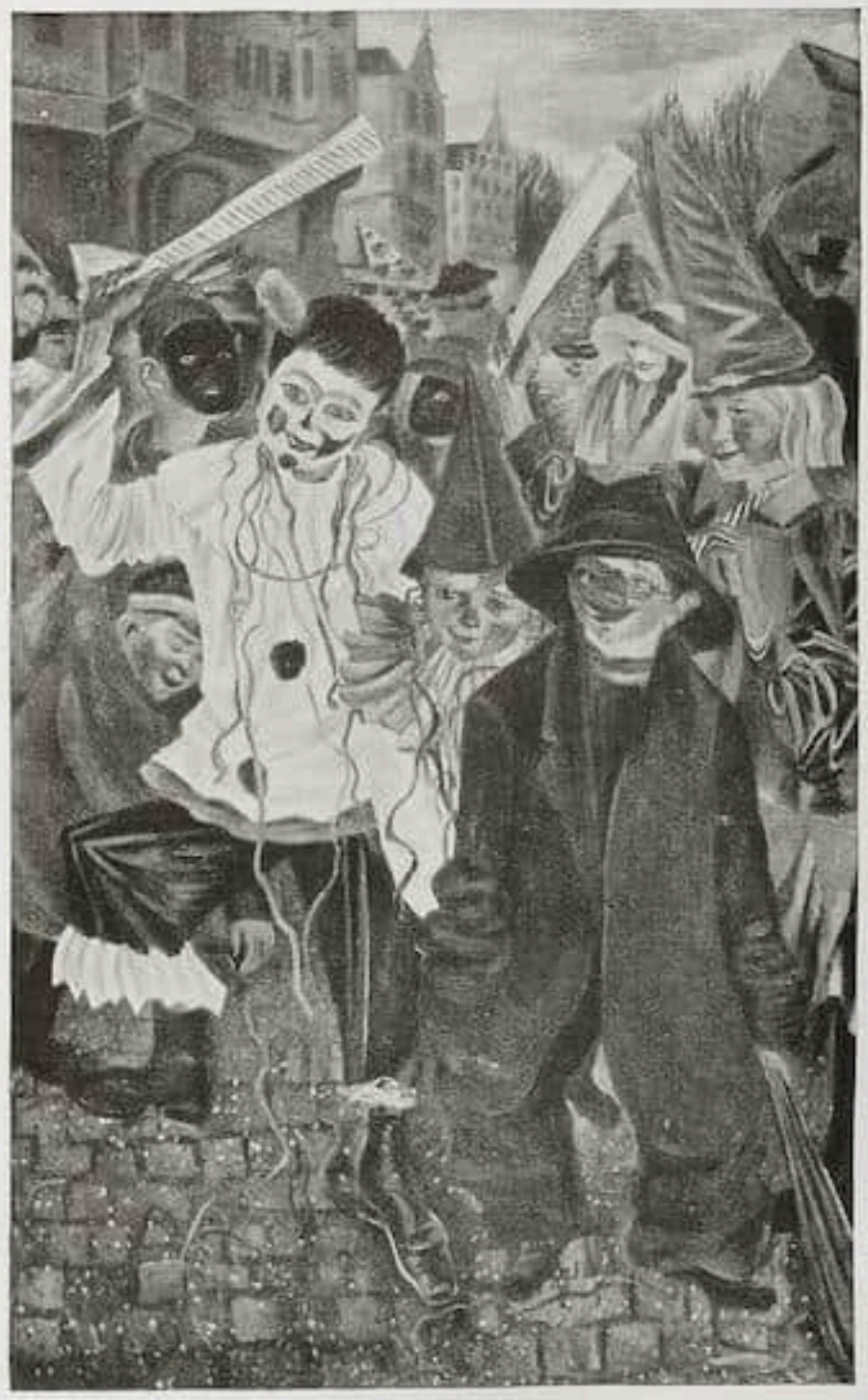
A. Derain — Italienerin

A. Modigliani — Bildnis

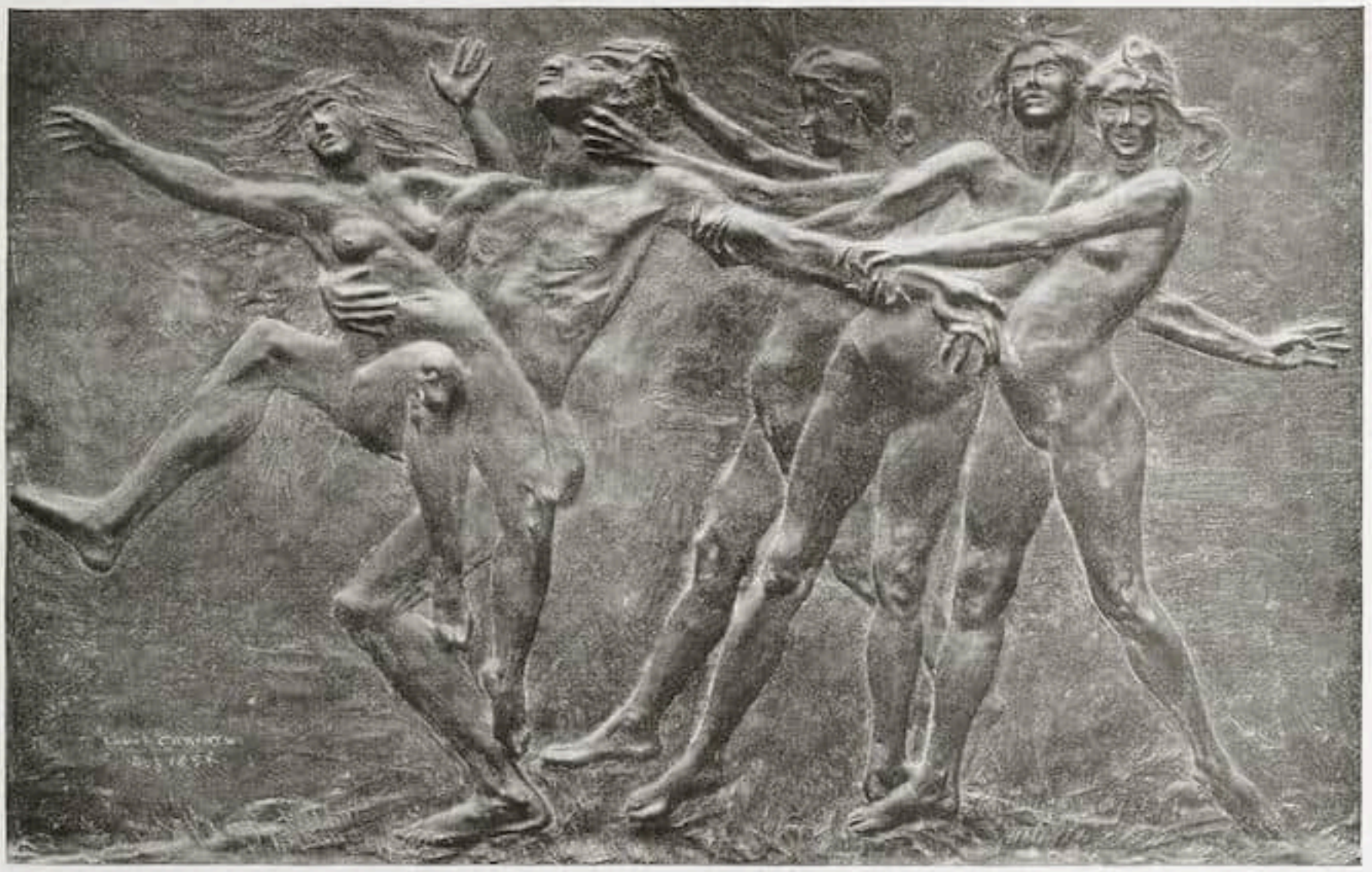
E. Schiele — Liegende Frau



Otto Lange — Zwei Akte

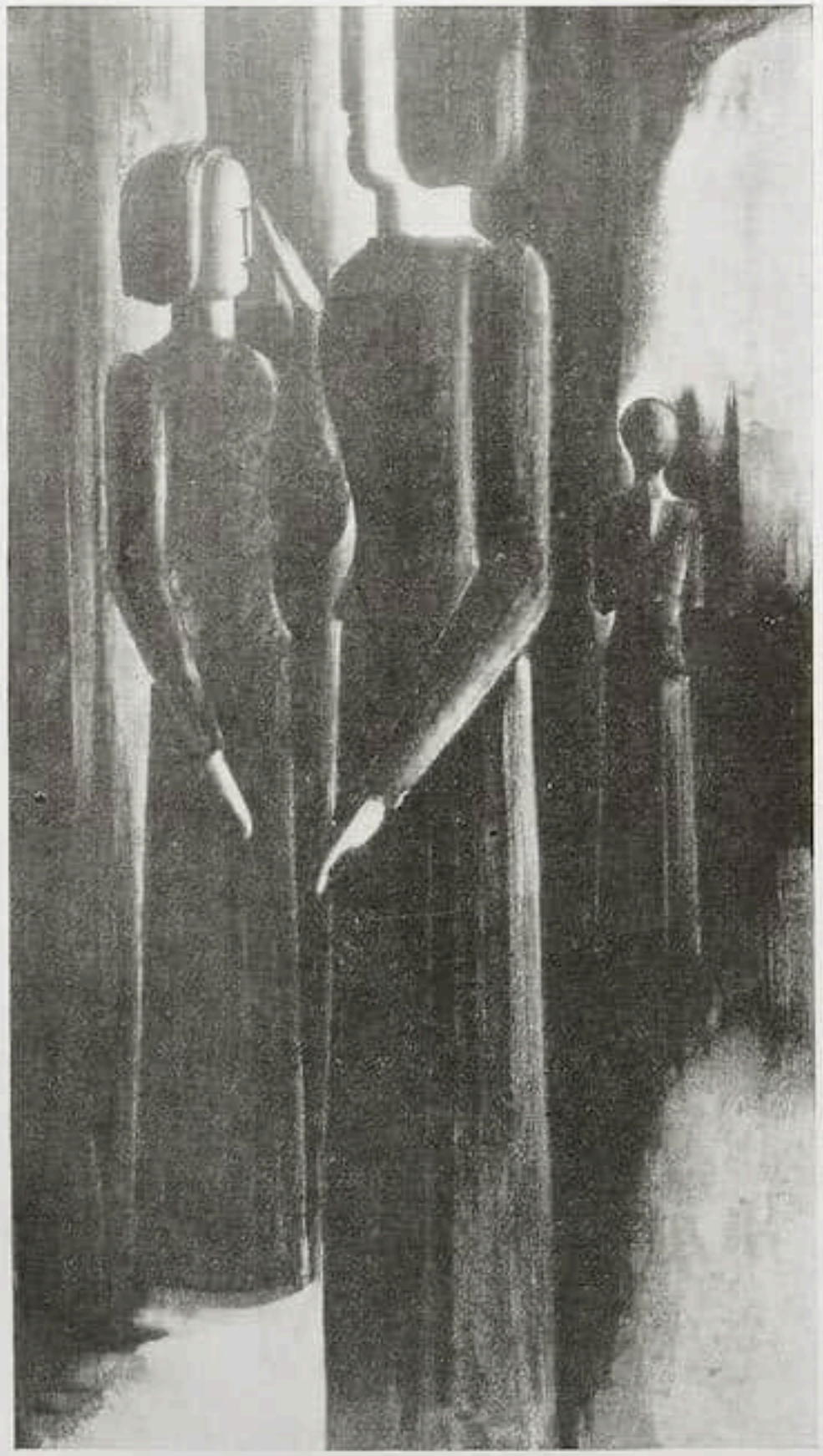


Felixmüller — Kinderkarneval



L. Corinth — Frauenraub. Relief

E. Munch — Das Leben



O. Schlemmer Frauentreppe

G. v. d. Woestijne Mutter und Kind

das Herausstellen des inneren Erlebnisses. Die Ablehnung von Akademie, Technik und jedwedem Ressentiment, der Glaube an die seligmachende Kraft des Einfalls verführte zu allzu rascher Niederschrift, zu lauten Farben und zu dekorativ-formaler Vereinfachung. Die Bilder blieben im äußerlichen Aufbau stecken, die Hintergründigkeit der mehrere Schichten des Erlebens und Formens erschließenden Werke hoher Kunst blieb aus. Die Verflachung bei zunehmender Verbreiterung wurde immer beängstigender und kam voll zum Bewußtsein, als die Inflation des geistigen Lebens in den letzten Jahren einer energischen Stabilisierung wich. Kirchner schuf in 25 Jahren eine Symbolsprache, die vom Gesehenen ausgehend den Sinn der Wirklichkeit niemals zerstörte, aber durch Abkürzung, Umformung und Deutung Zeichen statt Abbilder gab. Zwischen dem Gleichnis der Darstellungsmittel und dem seiner Vorstellungen blieb kein Riß („Frauen mit Kindern"). Schmidt-Rottluff, Heckel und Otto Müller wurden Wegbereiter zu verwandten Zielen. Und auch im alten Rohlfs vollzog sich ein Wandel in gleicher Richtung („Soest II", „Selbstbildnis").

Durch die Gründer des „Blauen Reiters" (Kandinsky, Marc, Macke, Jawlensky, Klee) erfolgte ein Vorstoß nach der Seite einer Auflösung der Welt in farbige und formale Klänge, deren Sinn der unmittelbare Ausdruck des Welterlebens mit Übergehung jeder dinglichen Individuation sein sollte, die Aufhebung von Ich und Nicht-Ich. In musikalischen Spannungsverhältnissen sollte sich die Umsetzung des Objektes durch den Künstler ausdrücken, und Franz Marc gelangen diese Verwirklichungen im Tierbild und in der Abstraktion („Rehe im Walde"). Kandinsky war der Konsequenteste, er schuf eine vollständige Grammatik für die direkte Darstellung menschlicher Allgemeingefühle und ist der einzige, der dem absoluten, aus reinen Formen und Farben aufgebauten Bild die volle Daseinsberechtigung erkämpft hat („Im Blau"). In Klee aber, dem einzigen europäischen Miniaturisten der Neuzeit, ist die Frage des Gegenstandes irrelevant geworden, indem er die Dinge nimmt, wie sie sind, aber sie nach seinen inneren Absichten in ihrer Isolierung und ihren Zusammenhängen neu formuliert. Hier ist eine selbstgeschaffene Welt entstanden, die ebenso sinnlich in der Wiedergabe ist wie musikalisch, transzendent in der Struktur („Um den Fisch").

„Konstruktive" Künstler im engeren Sinne wären Schlemmer („Frauentreppe") und Baumeister, denen die menschliche Gestalt zur technisch-mechanischen Arabeske wird; in einem anderen Sinne L. Feininger („Schiffe"), dessen konstruktiver Sinn jede Erscheinungsform, selbst Wolken, in den sauberen Prozeß seiner kristallinischen Formabstraktionen zwingt. Veristen wie George Grosz („Loge") und O. Dix („Bildnis Dr. M.") blieb vorbehalten, der Vision des innerlich Geschauten die Vision der peinigenden Wirklichkeit entgegenzusetzen. Visionisten auch sie, wenn auch im Sinne grausamer Gegenwartsanalyse. Ihre Bilder wären nur Dokumente der Kulturpsychologie, wenn ihre formale Durchdringung nicht der adäquate Ausdruck ihres bestialischen Erkennerwillens wäre. Ihre Sachlichkeit hat sehr wenig mit der eines Mense, Kanoldt, Schrimpf oder Dawringhausen zu tun, bei denen sich neoklassizistische Tendenzen auf italienischer Grundlage (Valori plastici) mit solchen poetisch-romantischer Natur verbinden, wenn auch einzelne Erkenntnisse formaler, besonders räumlich-plastischer Natur noch entwicklungsfähig werden können. Viel eher könnte M. Beckmann („Lido") in Beziehung zu den Veristen gesetzt werden. Die Dämonie seines Menschenzirkus weicht aber in den letzten Jahren einer weiseren Resignation, der auch das vordem zerfetzte Formbild sich angleicht. Hofer dagegen hat in der Ge-

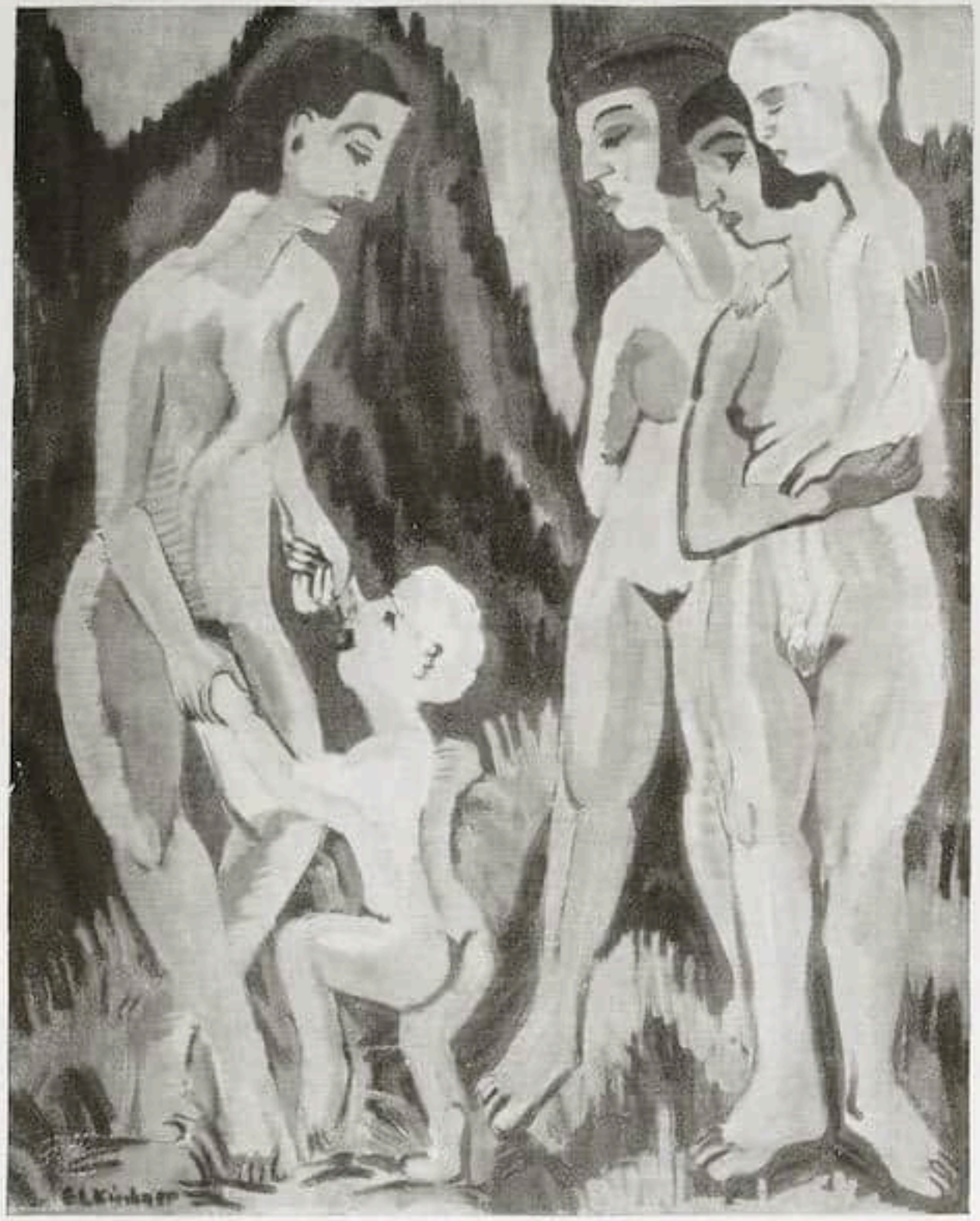
sinnung vieles mit den süddeutschen Neoklassizisten gemein („Betrunkene"), aber sein Vortrag fließt aus reicheren Quellen. Ein Stück echten Deutschrömertums steckt in Hofer, das aus ihm einen Eklektiker oder einen Erfüller machen kann.

Von den lokalen Schulen sind München und Dresden am stärksten vertreten; München von Samberger und Habermann bis zu Unold und Seewald, Dresden von G. Kuehl bis zu den Jüngsten. Von den Alten sind R. Sterl und M. Feldbauer die vitalsten, in Gußmann und Dorsch lebt der Geist der alten Akademie fort; unter den Jungen haben sich vor allem Felixmüller („Kinderkarneval"), Otto Lange („Zwei Akte"), Pol Cassel, Otto Griebel und Bernhard Kretzschmar durchgesetzt. Trotz des verpflichtenden Rahmens, der die Dresdner Abteilung einschließt, erscheint ihr Durchschnittsniveau erfreulich hoch; offenbar werden von der Stadt immer wieder junge Begabungen angezogen und festgehalten.

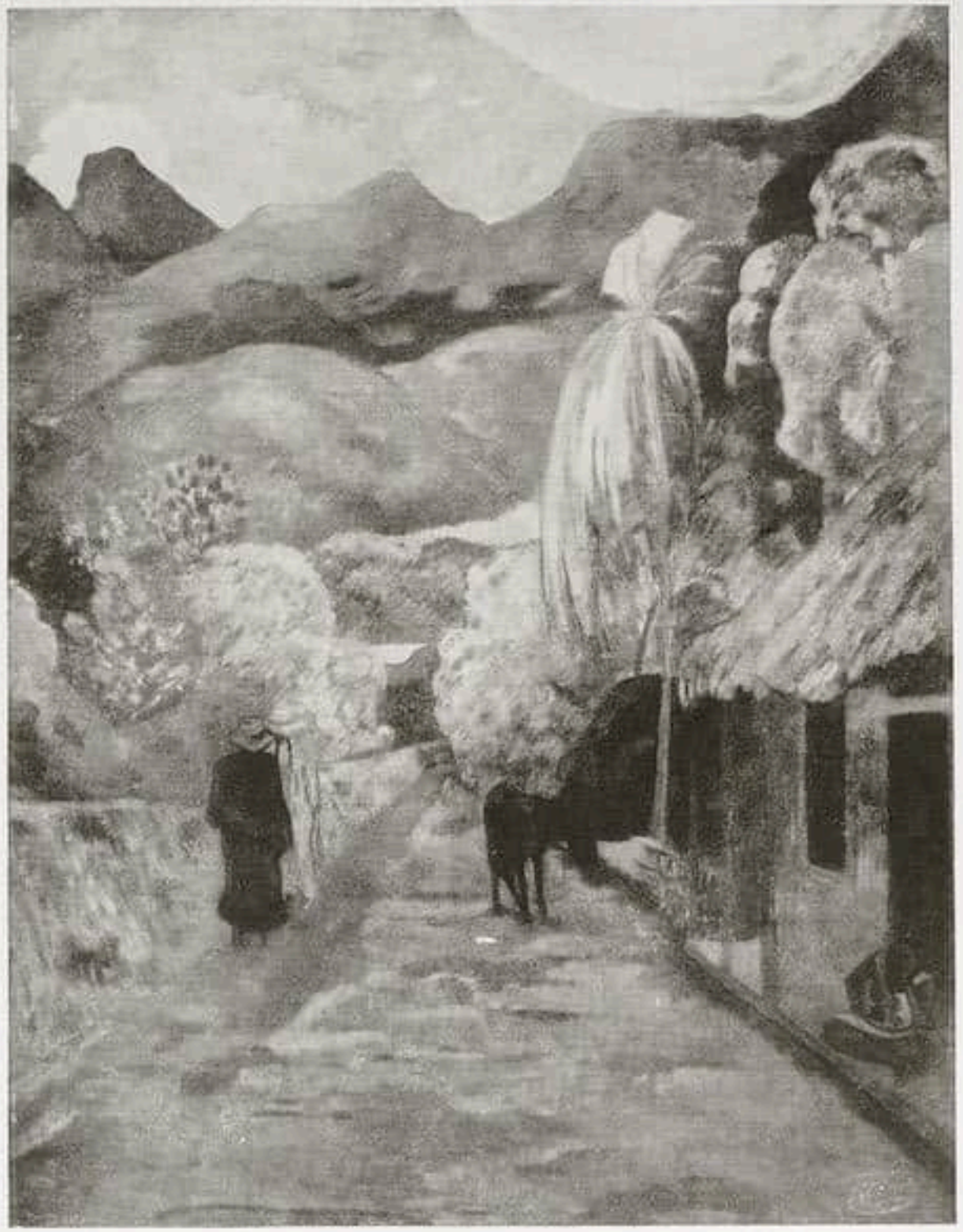
Die übrigen germanischen Länder sind ihrer Bedeutung entsprechend vertreten. Die offiziellen Ausstellungen schweizerischer, holländischer und schwedischer Künstler in Karlsruhe, Berlin und Hamburg haben uns eine ziemlich umfassende Vorstellung von der Kunst in diesen Ländern gegeben. Das Gesicht Österreichs bestimmt Kokoschka, das Norwegens Munch. Dänemark und Finnland haben gegenwärtig keinen repräsentativen Künstler, es sei denn, daß man ihn in der sicher überschätzten Bildhauerin Kai Nielsen, bzw. in dem begabten finnischen Maler F. K. Sallinen („Frauenbad") sehen wollte. Die Kunst dieser beiden Länder kreist vorläufig noch um erledigte Probleme der europäischen Malerei, stofflich sowohl wie formal.

In Schweden und Norwegen bestehen neben einer dem Europäer wenig bekannten Volkskunst, dem auch Maler wie Nordström Liljefors und Larssen vieles verdanken, und neben einem erstklassigen Kunstgewerbe, das auf der „Exposition des arts décoratifs" 1925 Aufmerksamkeit erweckte, zwei deutlich fühlbare Strömungen, eine Paris zugewandte und eine germanisch fundierte, von Deutschland beeindruckte. Der Norweger E. Munch ist zwar durch Paris gegangen, und seinen frühen Bildern sieht man die Liebe zu Manet an, aber die großen Leistungen verdankt er doch sich selbst, dem Norden und Deutschland. Erst in den Bildern der letzten zehn Jahre leuchtet zuweilen wieder eine Spur neufranzösischen Geistes auf. Mit elf großen Bildern beherrscht er die norwegische Kollektion. Die „Lindeschen Kinder" von 1903 sind dabei, das „Kranke Mädchen", „Frau mit Kind in der Klinik" (1906), „Das Mädchen auf dem Sofa" (1913), die „Klippenlandschaft" (1922) und die „Junge Dame" (1924). Im Mittelpunkt „Das Leben". Die Entwicklung des ganzen 5. und 6. Jahrzehnts wird sichtbar. Wie in der Graphik nimmt Munch in den Gemälden oft stoffliche und gestalterische Ideen seiner Frühzeit leicht variiert später wieder auf, und sonderbarerweise berühren uns diese Arbeiten am stärksten; es ist, als ob hier die Quellen seines Wesens am reinsten flössen. L. Karsten wirkt wie ein Schatten Munchs; behaupten kann sich nur Per Krogh, dessen Bilder eine merkwürdige Mischung bohèmehafter Lässigkeit im Motiv und zäher, dickflüssiger Durchformung sind.

Unter den Schweden vertritt Isaac Grünewald fast mehr seine Wahlheimat Paris als seine Geburtsstadt Stockholm („Negerkoch). Er gehört mit Einar Jolin zu den entschiedensten Anhängern französischen Geschmacks, deutlicher Matisses. Im übrigen sind die Schweden beinahe ausnahmslos Anhänger der „Neuen Sachlichkeit" und werden von ihren Landsleuten als „Naivisten" oder als „Italianisten" bezeichnet. Nils van Dardel



E. L. Kirchner — Frauen mit Kindern



P. Gauguin — Gebirgslandschaft

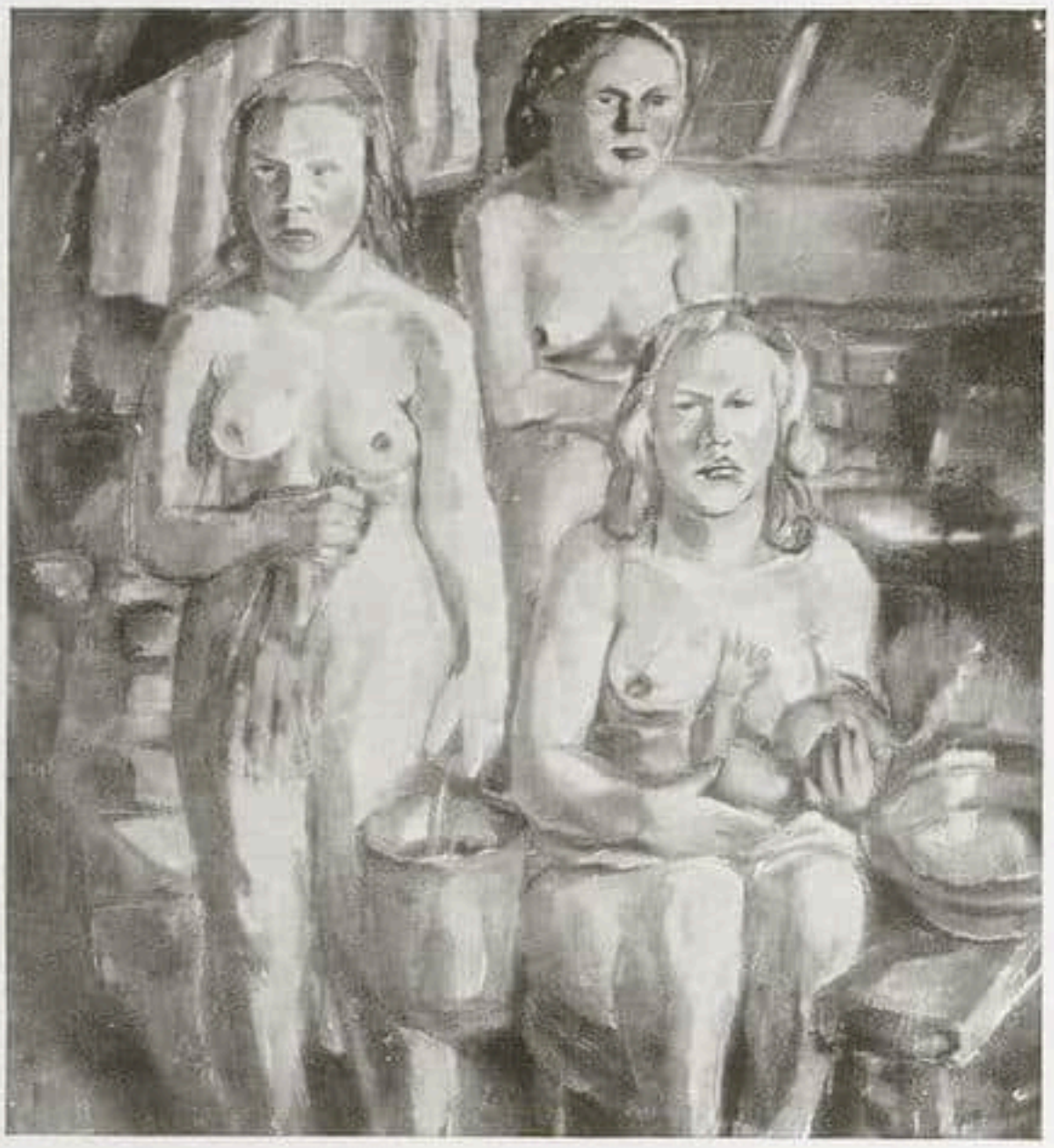
Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

E. Nolde

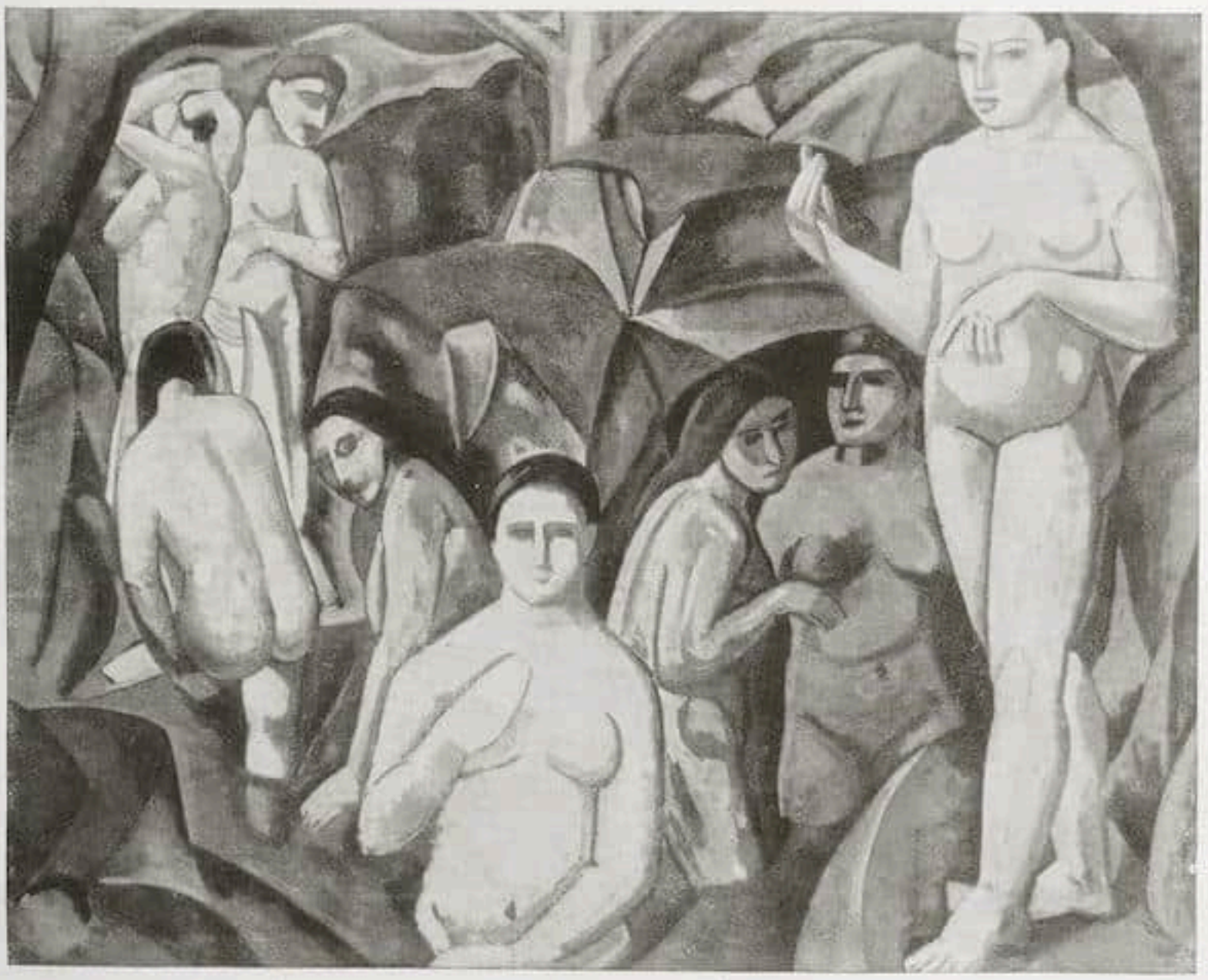
Komödie

G. Rouault

Der Verurteilte

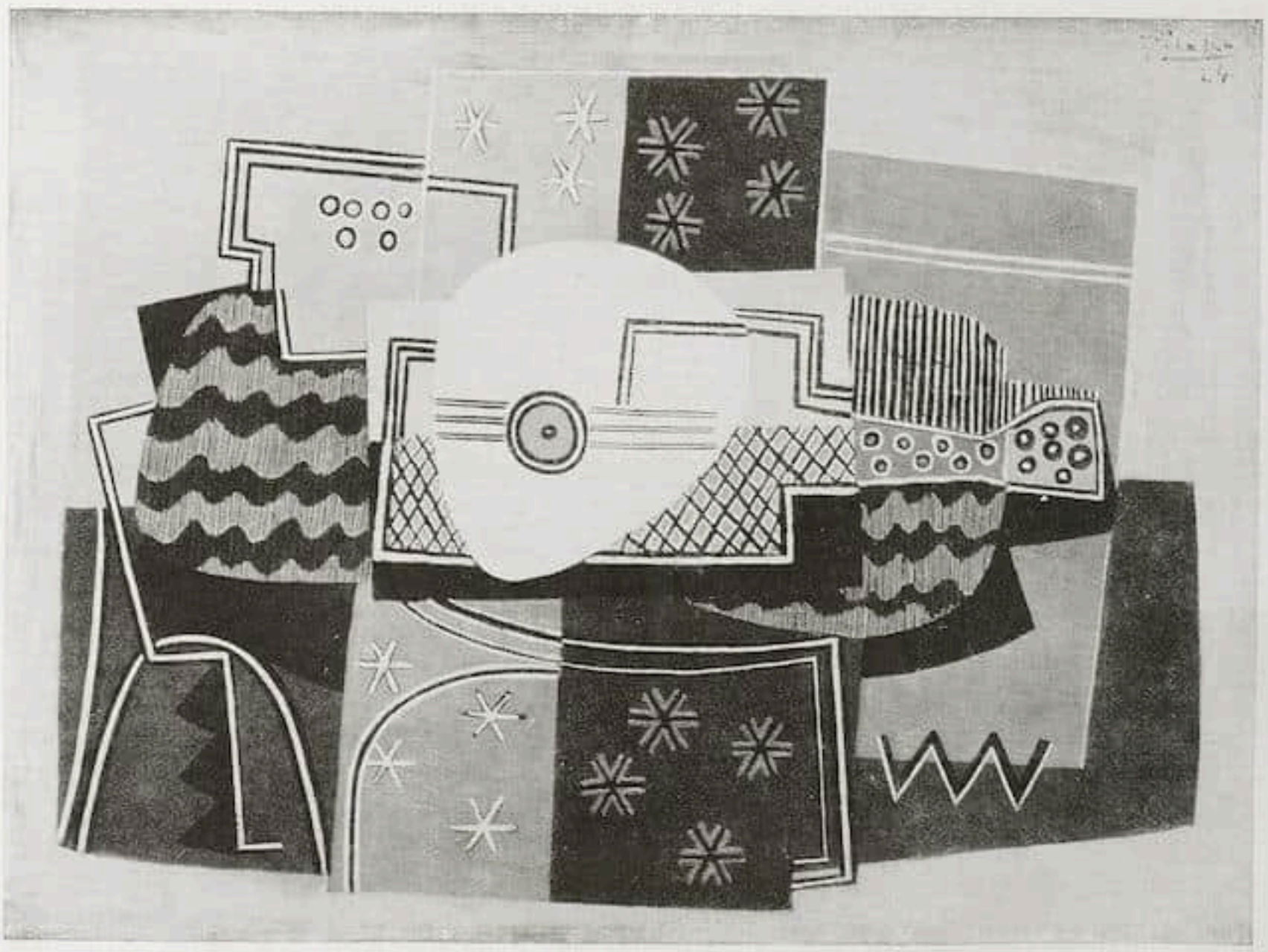


F. K. Sallinen — Frauenbad



A. Derain — Badende.

J. Gris — Bildnis Picasso



P. Picasso — Stilleben

Beide mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

gilt als Naivist. Neben bilderbogenartigen, outriert kindlichen Blättern stehen Arbeiten, denen man die Pariser Schulung ansieht („Bildnis Frau B." 1926). Otte Sköld („Frau mit Hasen") ist fraglos der Geschickteste unter den Meistern der Sachlichkeit, Beherrscher großer Formate, alles andere als einseitig. Inniger, beschaulicher, aber zugleich provinzieller Hilding Linnqvist („le marché à Chinon").

Von den eigentlichen Nachbarstaaten Deutschlands hat die Schweiz das regste künstlerische Leben, sicher mit auf Grund der weitgehenden staatlichen Fürsorge. Eine überragende Persönlichkeit wie Hodler („Niessen") hat die Schweiz nicht mehr, vor allem keine, die über dem Gegensatz romanisch und germanisch stünde. In letzter Zeit ist eine immer sichtbarere Ost- und Westorientierung zutage getreten, die in Genf bzw. Basel ihren Mittelpunkt hat. Um den Westschweizer C. Amiet, der seine beste Zeit überschritten hat, gruppieren sich M. Barraud, dessen Bildnisse von großer Eleganz und Süßigkeit sind; der derbere Blanchet; Moilliet, der in der Zeit der Freundschaft mit Macke und Klee sich selbst überbot, und Th. Robert, dessen „Bad" der Plastizität unserer Neoklassizisten nahe steht. Auf die Ostschweizer übt E. L. Kirchner einen starken Einfluß aus, besonders auf die Jüngeren: Otto Müller („Kapelle"), H. Scherer, P. Camenisch und F. Pauli. Die Resultate des Kirchnerschen Schaffens sind in den Werken dieser Maler nicht übernommen, sondern sinngemäß angewendet und entwickelt. Von den älteren Ostschweizern setzen Bodmer, Huber, Pellegrini und Morgenthaler die Tradition im guten Sinne fort.

Auch die holländische Kunst hat seit dem Tode van Goghs keine überragende Persönlichkeit mehr. Und schließlich gehört van Gogh nach seiner Leistung ebenso zu Frankreich wie nach seiner Geburt zu Holland. Die kleine Kollektion seiner Bilder beherrscht die holländische Abteilung. Auf seine Landsleute hat er, wie der Augenschein lehrt, nicht gewirkt. Ein K. van Dongen und J. Sluyters könnte ebensogut in Stockholm oder Berlin geboren sein; ihre Kunst hat Pariser Prägung. Der abstrakte Piet Mondrian lebt wie van Dongen seit langem in Paris und ist völlig losgelöst von Volk und Land, es sei denn, daß man ihm die Befruchtung der „Stjl"-Bewegung in Holland gutschreiben wollte. Nur in J. Toorop und schwächer in Mathieu Wigman lebt etwas vom Geiste der holländischen Religiosität und Kunst.

Der Kreis um Deutschland schließt sich mit Österreich, dem am engsten mit deutscher Kunst verbundenen Lande. Seit dem Tode des großen Anregers G. Klimt und des frühreifen E. Schiele („Liegende Frau" 1917) und seit der Abwanderung Kokoschkas ist der Bestand Österreichs an Gegenwartskunst außerordentlich klein geworden. A. Feistauer, Fr. Wiegele und A. Kolig sind zusammen mit M. Oppenheimer, der auch nicht mehr in Österreich wohnt, die ganze Vertretung des vordem kunstreichen Landes, und sie bringen nicht einmal eine neue Nuance in das bunte Farbenspiel der europäischen Kunst. Dafür überragt der in Österreich geborene Kokoschka den Chor der Zeitgenossen und gehört zu den wenigen, die das Gesicht unserer Zeit bestimmen („Themselandschaft"). Von der Atmosphäre des Wiener Kunstgewerbes und des Malers und Zeichners Klimt hat sich Kokoschka allmählich frei gemacht und in seinen Bildern von 1908 an Deutungen unserer Zeit und unseres Lebens gegeben, die ebenso hellseherisch in der Sache wie erleuchtend in der Form sind. Durch ihn allein rückt Österreich in die Reihe der kunstschöpferischen germanischen Länder ein, wie Norwegen durch Munch, Deutschland durch Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff, Beckmann, Groß, Marc und Klee.

III. DIE ROMANISCHEN LÄNDER

Bis 1900 bedeutete Frankreich für die germanischen Völker, speziell für die Deutschen, ein nicht zu erschöpfendes Reservoir künstlerischer Anregung und formerfindender Kraft, so wie Italien und Spanien für sie die immer neu erregende Atmosphäre landschaftlichen und figuralen Daseins war. Für den Durchschnitt der kunstproduzierenden Mitmenschen hat das 20. Jahrhundert nichts daran geändert; keine landschaftliche Schönheit Italiens oder Spaniens, keine ethnographische Sensation bleibt verschont, und am Montparnasse wimmelt es von beflissenen Routiniers, die der heimatlichen Zunft den letzten Trick als eigene Erfindung vorsetzen. Die führenden Persönlichkeiten dagegen fanden die entscheidenden Anregungen in sich selbst und erkannten, daß bei aller Hochachtung vor fremden Leistungen es mehr darauf ankomme, von sich aus das Neue zu gestalten als Fremdes sich anzugleichen. Daß das Märchen von der Ermüdung Frankreichs trotzdem nicht stimmt und auch der sogenannte französische Klassizismus (lies: Reaktion) nur eine Beruhigung des eigenen schlechten Gewissens ist, bedarf keiner Erörterung. Gewiß sucht Frankreich gerade in seinen größten Meistern immer wieder den Anschluß an die Tradition (Cézanne, Picasso), aber nicht aus Impotenz, sondern aus angeborener Begabung für die Kontinuität alles geistigen Lebens. Und bezeichnenderweise geschieht der Ruck nach rückwärts stets erst nach einem weit stärkeren Ruck nach vorwärts. Das Revolutionäre verebbt bei den Franzosen in Evolution, nicht aber bestimmt diese die Form der Entwicklung. Die Erfindung des Kubismus allein ist eine der epochalsten Entdeckungen auf dem Gebiete der neuen Kunst, vergleichbar mit der Eroberung der plastisch-malerischen Darstellung in den Niederlanden oder der Erfindung der Perspektive im Italien des 15. Jahrhunderts. Zwei der großen Anreger, Picasso und Juan Gris, sind geborene Spanier, aber es wäre müßig, den Fall des Kubismus um dieser Zufälligkeit willen zu teilen und in dem Picasso gleichaltrigen Braque etwa den französischen Konkurrenten zu sehen. Der Kubismus ist eine französische Angelegenheit, zwangsläufig aus dem Geiste der künstlerischen Entwicklung in Frankreich entstanden, in Paris formuliert und noch keineswegs überwunden, trotz der Erscheinung des korrelierenden Klassizismus.

Der französische Impressionismus (vgl. die Sonderkollektion O. Schmitz in der Ausstellung) ist alles andere als Naturalismus gewesen und hat die Mittel zu einer rein bildmäßigen Gestaltung in Manet, Renoir und Degas vorbereitet. Die Sensibilität der den Gegenstand auslöschenden Farbenteilung war der erste Schritt von der psychologischen Interpretation der Wirklichkeit zum selbstgeschaffenen Gleichnis, und in Cézanne liegen die Anfänge einer den Raum in die Eigengesetzlichkeit der Kunst einbeziehenden Kraft, in Seurat (der endlich einmal eine umfassende Gedächtnisausstellung verdiente) die ersten Realisierungen einer neuen Bildwirklichkeit, welche die Tiefe in die Bildfläche projiziert. Es ist verkehrt, in Cézanne auf Grund seiner Hinweise auf stereometrische Elementarformen den Ahnen des Kubismus sehen zu wollen. Auch Matisse berief sich auf ihn und nicht ohne Recht. Jede lebendige Realisierung kann in verschiedener Weise wirksam werden und gibt niemandem das alleinige Recht der Auswertung. Kurz nach dem Tode Cézannes (1906) waren die „Fauves" mit Matisse an der Spitze dabei, unter Berufung auf ihn ihre monumentalen Bilder zu malen, während gleichzeitig Picasso und Braque durch Cézanne zu dem von ihm sicher nicht beabsichtigten Kubismus kamen. Die französische Malerei der Gegenwart kreist um die Zweiheit Picasso—Braque, um Matisse und um Derain. Rouault, Utrillo

Larionow

Le Coiffeur

Otte Sköld

Jardin des Plantes

O. Zadkine Dame mit Fächer

H. Laurens Hockende. Stein

G. Marcks Stehende Frau Holz

Manolo Büste. Bronze

Nauen — Stilleben

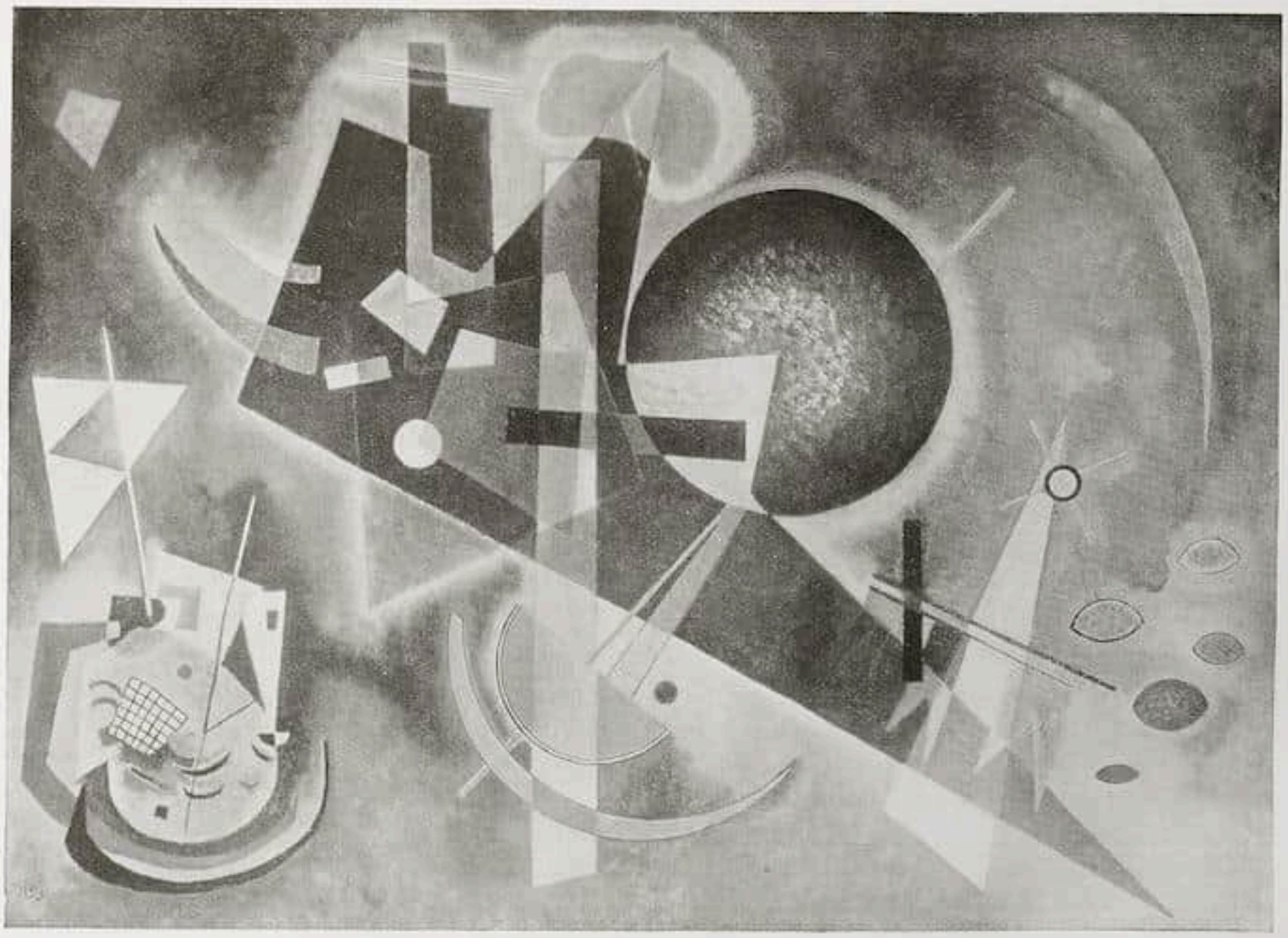
E. de Fiori — Bildnisbüste E. Bergner

P. Picasso — Frau mit Birnen

E. Degas — Tänzerin, Bronze

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

M. Chagall — Sabbath



W. Kandinsky — Im Blau, 1925

und Henri Rousseau († 1910) blieben Sonderfälle. Matisse ist der Älteste, uns scheint heute, der Unproblematischste. Er sucht seit 1904 Verfestigung des Bildes durch symbolisch gemeinte, in der Fläche bleibende Lokalfarben und die aus der Abgrenzung der Fläche sich ergebenden Linien. Matisse sieht den Ausdruck eines Bildes in der „Komposition, in der Kunst, verschiedene Elemente, die dem Maler zur Mitteilung des Gefühls dienen, in dekorativer Art anzuordnen, in der Herstellung des Gleichgewichts der farbigen Verhältnisse in der Fläche". Matisse dürfte nach seinen Worten und Bildern am wenigsten als Interpret und Fortführer Cézannes bezeichnet werden, sein Verdienst liegt in der Betonung der Bildfläche, im Geschmacklichen, für das wohl nur der Franzose das restlose Verständnis hat, und in der Freimachung schöpferischer Kräfte in seinen jüngeren Anhängern, in Derain, de Vlaminck, O. Frieß, Dufy. De Vlaminck („Monsieur Un Tel") und O. Frieß münden sehr bald in eine ästhetisch reizvolle neue Konvention ein, während Derain sich mit den gemeinsamen Erkenntnissen der „Fauves" nicht begnügt, um Cézanne sich ernster als alle anderen bemüht, in der farbigen Flächigkeit des Bildes keine Lösung sieht und zur Darstellung des Dreidimensionalen in der Bildebene ohne perspektivische Mittel gelangt. Bereits die „Badenden" von 1908 zeigen ein vorbedachtes Vermeiden der Tiefenillusion und ihre Verdrängung durch flächig gegebene verschiedene Ansichten der Gegenstände, durch Formfunktionen. Die diesen Absichten dienstbar gemachte Lokalfarbe differenziert den Eindruck, gibt reichere Totalität. Derain ist damals Picasso ganz nahe. Aber sein Ehrgeiz ist nicht die Auflösung des Gegenstandes, er ist voller Maß und Tradition. Im guten Sinne; seine späteren Bilder („Tisch") zeigen manche Beziehung zu den alten Italienern, zu seinen unmittelbaren französischen Vorgängern, haben etwas Museales und behalten doch die Überzeugungskraft originalen Schaffens.

In Picasso und Braque wird die Vernichtung der Gegenstandswelt und der Aufbau des Bildes als einer neben der Welt zu Recht bestehenden Tatsache zum Ereignis (1908). Jedes Abbilden im alten Sinne hört auf, an seine Stelle tritt ein Nebeneinander flächiger Gegenstandszeichen, die keine Tiefenerfassung mehr enthalten, sondern lediglich Bewegungsvorstellungen des Subjekts. Der Gegenstand wird gewissermaßen durch sie geschaffen, weshalb es gleichgültig ist, ob die Fläche neben erfundenen Bildelementen solche konkreter Art, Buchstaben, Instrumententeile u. a. mit verwebt. Die Gewalt seiner Auflösung hat Picasso im Laufe der Jahre durch die integrierende Wirkung abgestufter Farben gemildert („Stilleben 1924"). Seit 1918 ergänzt er seine Methode durch ihren Gegensatz, den klassizistischen Stil. — Picasso hatte bereits eine erhebliche Leistung hinter sich, als er zum Kubismus überging (1901—05 Blaue Periode, 1905—06 Rosa Periode), und noch heute wollen viele in den frühen Bildnissen, Gauklern und Armen Leuten seinen wichtigsten Beitrag zur neuen Kunst sehen („Pferdeführender Jüngling", „Arbeiterknabe").

Braques Entwicklung ging andere Wege, und heute ist er entschieden der farbig und formal differenziertere, feinnervigere von beiden („Tisch mit Pfeife"). Sein Vorrat an formalen Einfällen hat sich alljährlich vergrößert, und ihr Zusammenklang führt in den letzten Stilleben zu fast musikalischen Wirkungen. Ebenso hat Juan Gris den farbigen und formalen Kanon auf seine Art verfeinert und vom „Bildnis Picassos" (1911) bis zu den späten Pierrots und Stilleben eine jedem Lärm ferne Entwicklung zu silbriger Farbe und beruhigter Form durchlaufen. Während F. Leger mit robuster Unterstreichung seiner aus Technik und Architektur übernommenen Formelemente den Kubismus mit der Aktualität des Maschinen- und Industriezeitalters vermählt.

Viele wären noch zu nennen, die etwa gleichzeitig mit Braque und Picasso der neuen Optik sich zuwandten, R. Delaunay, A. Gleizes, Le Fauconnier, A. L'hôte, A. Masson, unnötig alle Spielarten der Entwicklung zu charakterisieren. Es entsteht eine Atmosphäre, die den Experimentiertrieb fördert und hier und da zu überraschenden Spielarten des Falls Kubismus führt.

Außerhalb dieser ganzen Bewegung bleiben Henri Rousseau, M. Utrillo, G. Rouault. H. Rousseau stirbt 1910 in einem Augenblick großer Entscheidungen; ihn hätten sie sicher nicht berührt, obwohl er den Führern der Kunstrevolution nahestand. Das Gleichmaß seiner Seele war durch nichts zu erschüttern; seine liebevolle Inbesitznahme des scheinbar Kleinsten auf dieser Welt und seine geniale Addition zum überwirklichen und monumentalen Bild mußte eine Privatangelegenheit bleiben („Bildnis der Gattin"). Daß Wirkungen auf andere davon ausgingen, erstaunte niemanden mehr als den Zöllner selbst.

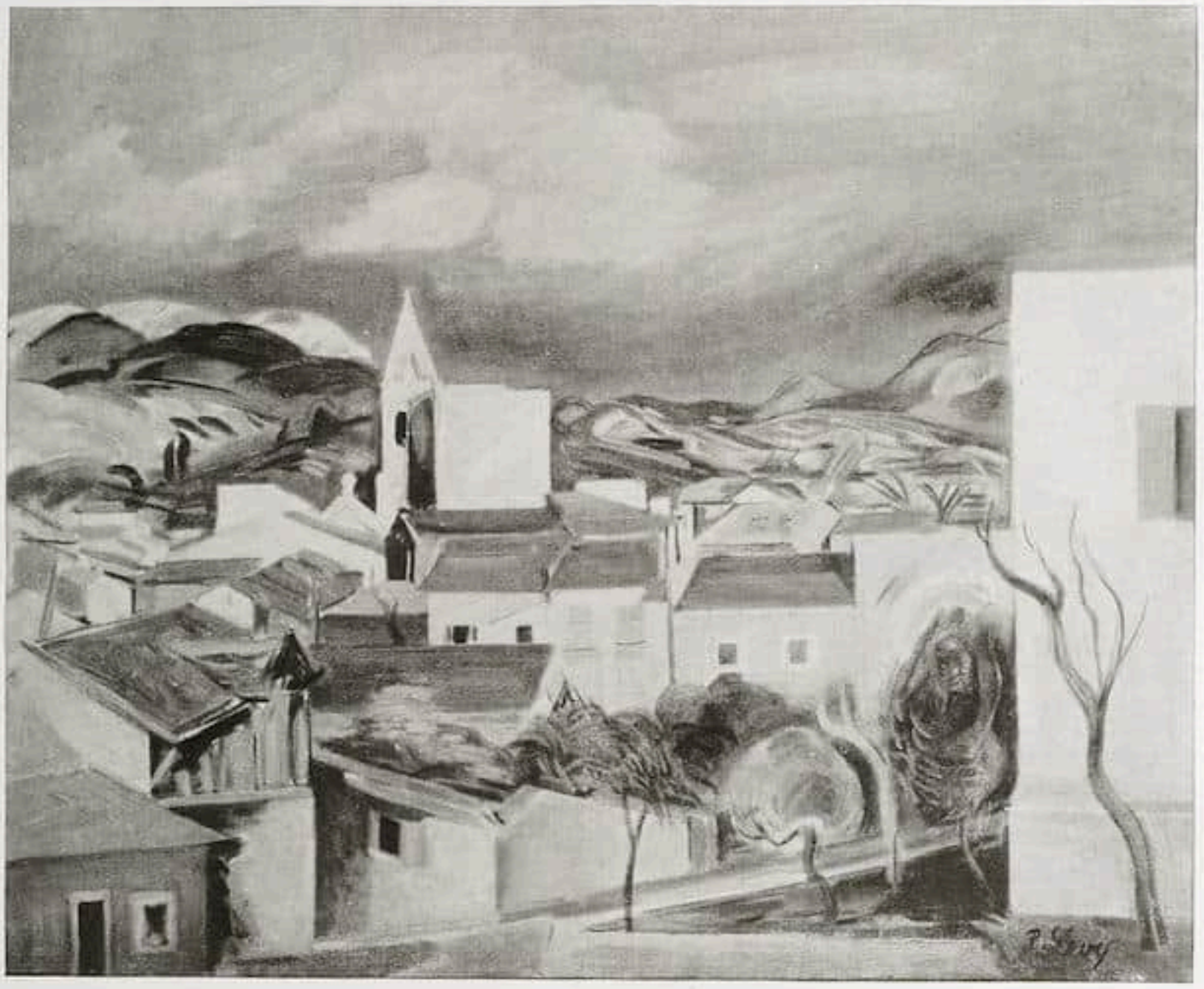
M. Utrillo, 43jährig, Maurer nach seiner eignen Bezeichnung, ist scheinbar unproblematisch wie Rousseau. Man hält ihn für einen Impressionisten und freut sich seiner Naturnähe; aber Utrillos Landschaften haben nichts Luminaristisches, sind gebaut wie von einem Architekten. In der frühen, dunklen Zeit oft mit Beimischung von Kalk oder Sand, um den materiellen Reiz der Fläche zu erhöhen („Notre Dame"). Die weiße Periode (1911—1914) wird am meisten geschätzt; die spätere koloristische Zeit hat auf den ersten Blick manchmal etwas Ansichtskartenmäßiges, dem näheren Hinschauen bleiben die Qualitäten des naiven Baumeisters mit seinen sensiblen Farben nicht verborgen („Die Kirche von Sousmilles").

G. Rouault ist ein gewaltiger Pathetiker; einer von den wenigen Franzosen, der sich auf M. Grünewald beruft und mit zähen, von innen leuchtenden Farben seine Anklagen malt.

Mit Picasso und Gris erschöpft sich die Kunst Spaniens. Der etwas weiche J. de Togores („Ruhende Frau") lebt ebenfalls in Paris und wird als Spanier kaum noch empfunden, so weit hat er sich französischer Kultur assimiliert.

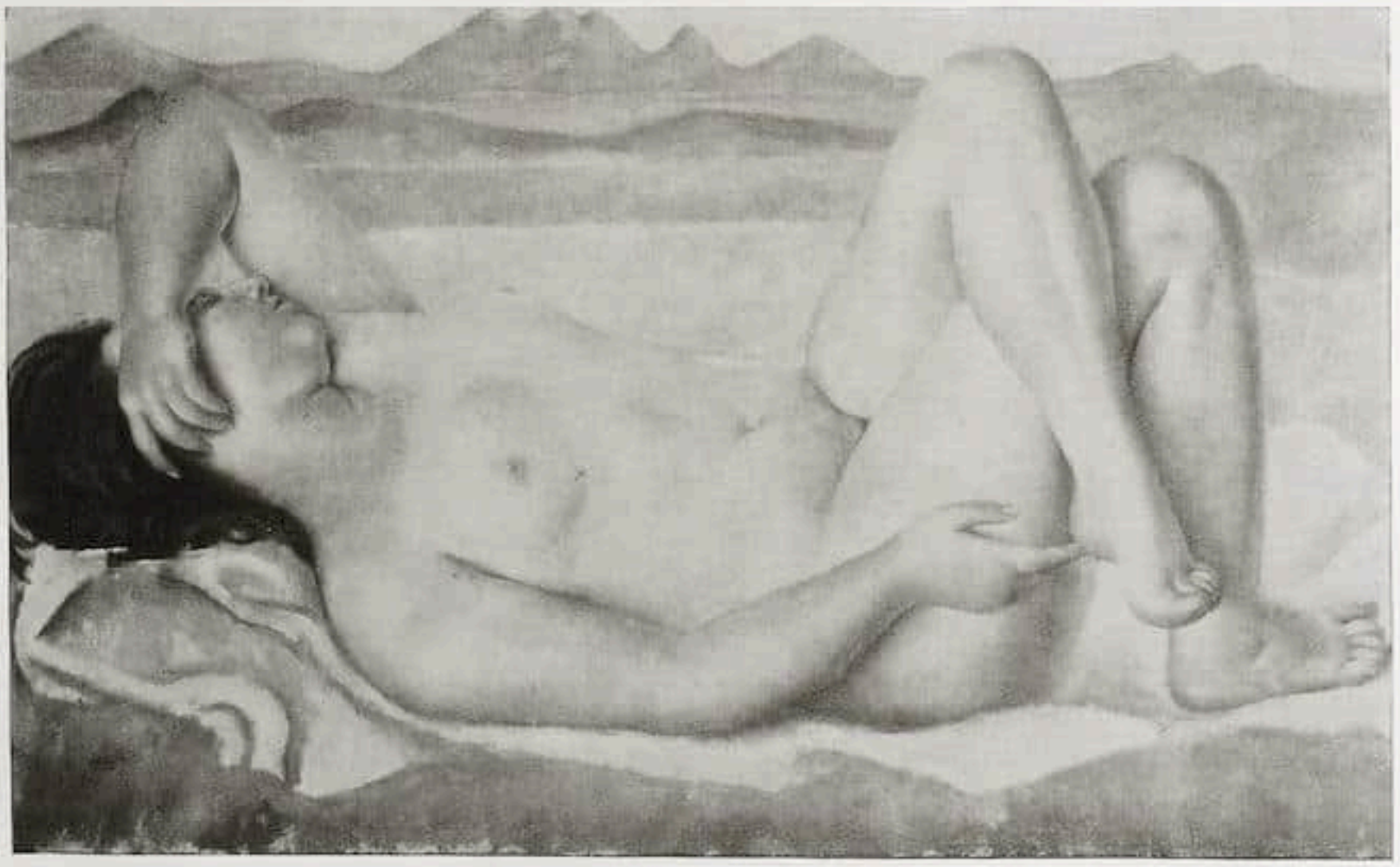
Von den Italienern gehört der früh verstorbene Modigliani zu Paris („Bildnis"). Er schuf Bilder degenerierter Frauen, deren Reiz in der Müdigkeit und Feingliedrigkeit liegt. Beeindruckt von Bildern Derains aus den Jahren 1913—1914 („Chevalier X.") hat er in den wenigen Jahren seines Schaffens die ihm eigene Begabung zu entwickeln wenig Gelegenheit gehabt. Er hatte Italien bereits verlassen, als der Futurismus, die geistige Vorwegnahme des Faschismus, lärmend gegen die verkalkte Tradition zu Felde zog, den Musen den Krieg erklärte und seit 1909 in gröblichen Manifesten zur Bejahung des Zeitalters der Maschine aufrief. Der Futurismus in der bildenden Kunst hat in Boccioni († 1916), in Carra und Severini begabte Zertrümmerer der Stagnation gehabt. Ihre Methode der Verbindung von geometrisierenden „morceaux de peinture" (Raumelement) mit kaleidoskopartiger Simultanität (Zeitelement) schuf Zwitter von kurzer Lebensdauer (Severini „Bal Tabarin"), unterhöhlte das ohnehin gefährdete Ufer und ergab nach einem kurzen Intermezzo konstruktiver Gegenstandsmechanisierung (Carra, Chirico) die freundlichste Reaktion und Umkehr zur Akademie. In den späten plastisch-imitativen Arbeiten Chiricos („Selbstbildnis") und in den letzten Landschaften Carras steckt wenigstens noch die Erregung verflossenen Aufruhrs; die Beruhigung ist vielleicht Schnittpunkt von Bewegungslinien. Bei U. Oppi und F. Casorati taucht das Problem der Sachlichkeit in italienischer Färbung auf und enthält nur bei dem begabteren Casorati ein Versprechen.

In Belgien ergibt die Mischung vlämischen und wallonischen Blutes eine erstaunliche Beweglichkeit und Freiheit von belastender Tradition. Nach



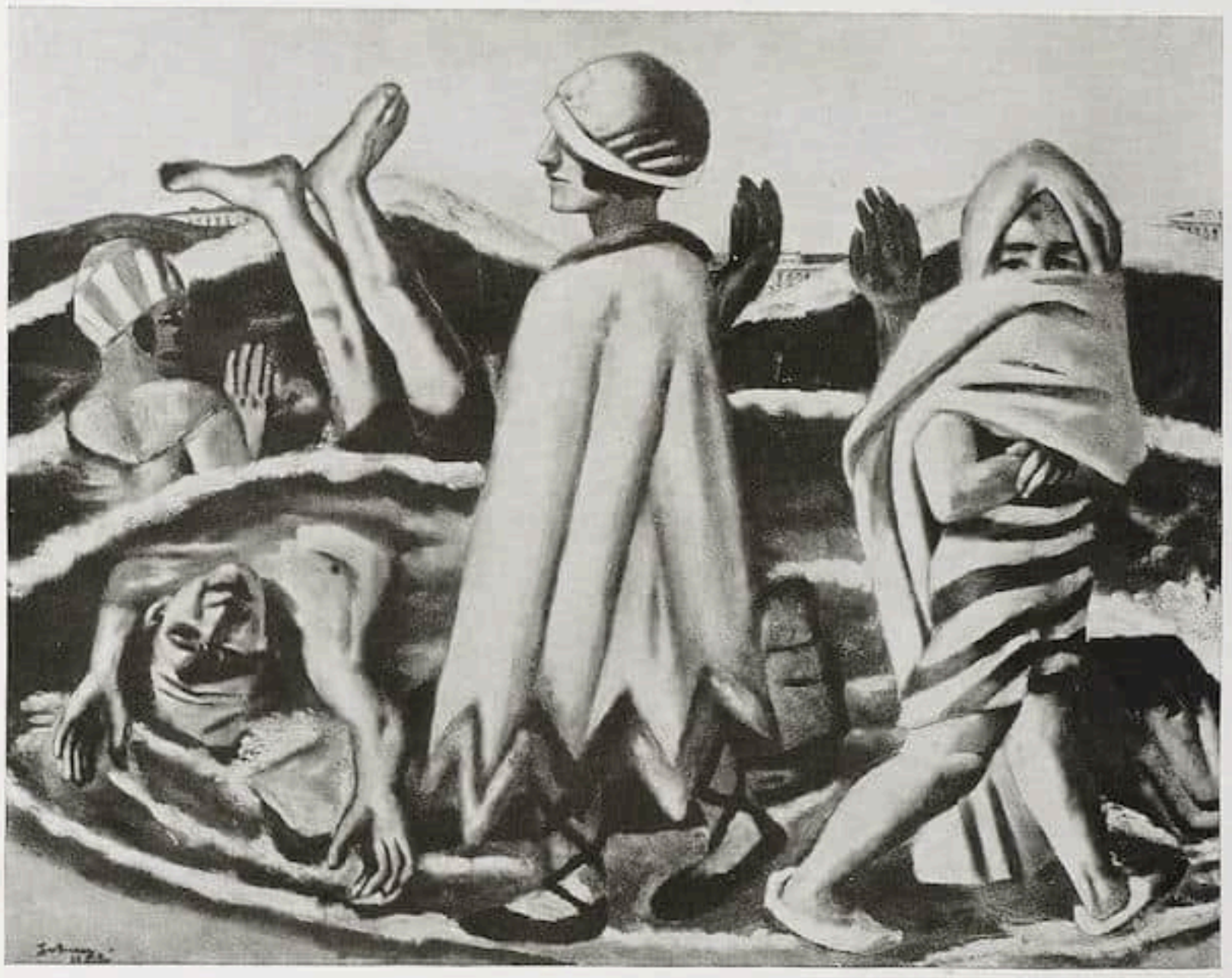
R. Levy

Dorf in Südfrankreich
Photo Flechtheim, Berlin



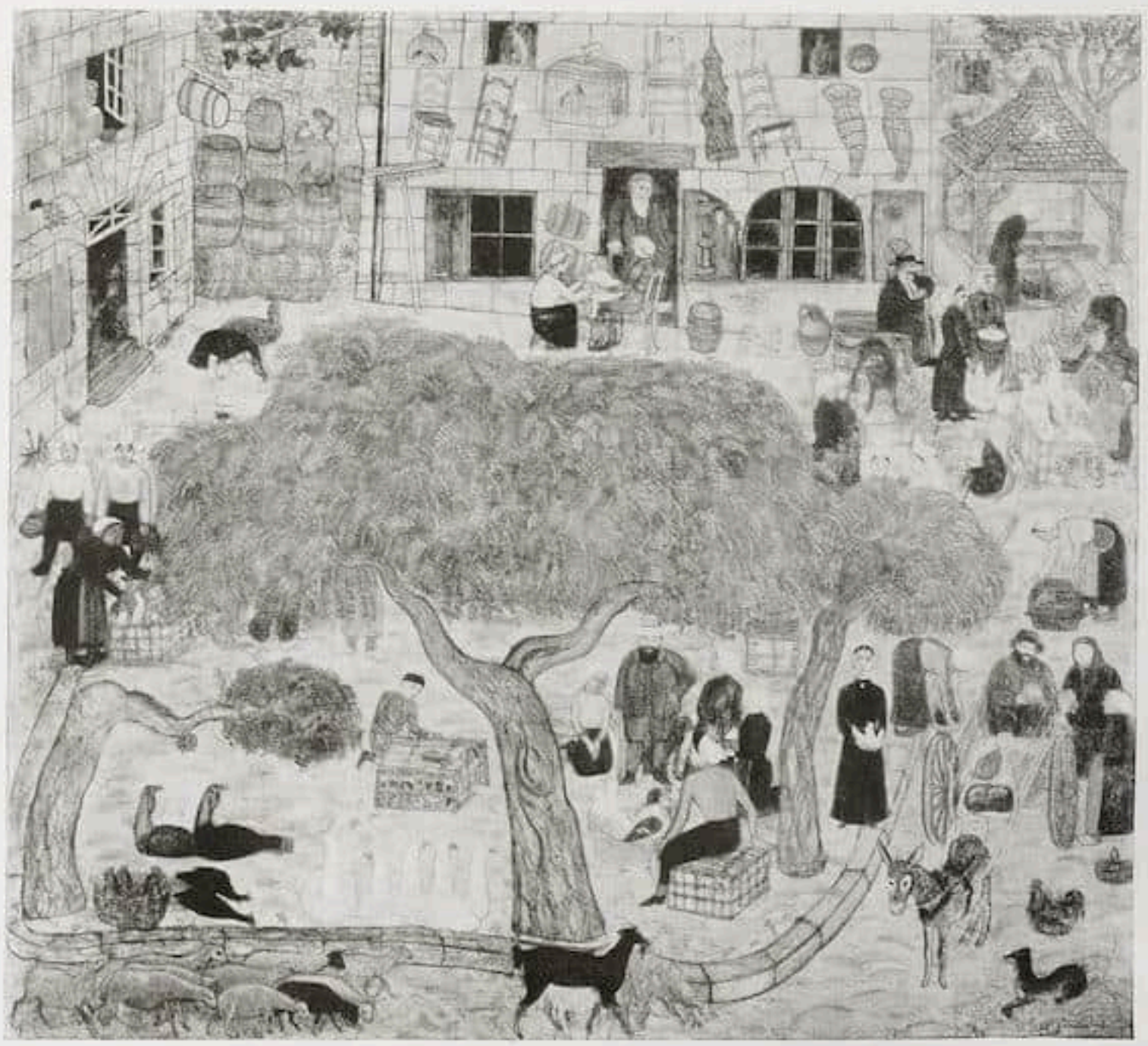
J. de Togores

Liegende Frau
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin



M. Beckmann

Am Lido



H. Linnqvist

Le Marché à Chinon

Frankreich weist nur Ryk Wouters, im übrigen haben die Belgier eine stammesmäßige Ausprägung ihrer Kunst bei offenbarem Übergewicht des vlämischen Elements. Dieses zeigt sich einmal in einer gewissen bäuerlichen Derbheit des Sujets und Vortrags, zum andern in der an das Religiöse streifenden Empfindung und Monumentalisierung. Die Bilder v. d. Berghes, A. Mambours, C. Pernekes und v. d. Woestijnes haben im Format denselben Trotz wie in der düsteren Farbe und in der Verhaltenheit des Sujets. Es steckt in diesen belgischen Malern ein starkes Mitteilungsbedürfnis, aber es entgleist nicht ins Literarische oder Allegorische. In Tytgat und de Saedeleer klingen die Ahnen der belgischen Malerei an, ohne daß eine Nachahmung entsteht. Über allen aber steht der 66jährige Ensor, der heute in Ostende immer noch schafft; Bilder von einer so seltsamen Phantastik und innerlichen Erfülltheit, von einer solchen Leichtigkeit der formalen Bewältigung, daß man vergeblich nach einem Analogon sucht und es höchstens in den späten Arbeiten des Schweden Josephson findet („Andromeda" 1925). Zwei frühe Stilleben (1895) und das „Kind mit Puppe" (1884!) sind eine kaum verständliche Vorausnahme letzter Erkenntnisse des 20. Jahrhunderts.

IV. DIE SLAWISCHEN LÄNDER

Die Slawen haben eine alte Volkskunst und hatten bis zum 15. Jahrhundert eine noch nicht einmal ganz aufgeklärte hohe religiöse Kunst. Aber dann kam die Invasion westlicher Kultur, und genau wie im 19. Jahrhundert suchen in der Gegenwart die slawischen Künstler Anschluß an die europäischen Zentren, vor allem Paris. Was heute in Rußland geschaffen wird, entzieht sich zum großen Teil unserer Kenntnis. Seit der russischen Ausstellung in Berlin 1922, welche den Suprematismus, den Tatlinismus und andere Ismen mitbrachte, ist wenig von der weiteren Entwicklung bekanntgeworden. Außer Lissitzky, der 1925 nach Moskau zurückgekehrt ist, leben alle namhaften Russen im Ausland. Kandinsky in Dessau, Jawlensky in Wiesbaden, die Werefkin in Ascona, Chagall und Choukhaeff in Paris, Archipenko in Neuyork, Segall in Brasilien usf. Es kann nicht bestritten werden, daß von den Russen außergewöhnliche Anregungen ausgegangen sind. Kandinsky wurde 1910 in München der Begründer der absoluten Malerei, Jawlensky gab etwa gleichzeitig mit seinen Porträtköpfen das Beispiel einer neuen symbolhaften Menschendarstellung. Chagall und Archipenko entwickelten in Paris auf dem Boden einer starken persönlichen Begabung eine Synthese von westlicher Formverfestigung und östlicher Inspiration (Chagall „Sabbath"). Segall fand in Dresden eine eigenwillige Ausdrucksprache für seine östlich-pessimistische Lebensanschauung („Betender Jude"). Im Falle Chagall und Archipenko kann man wohl sagen, daß die Befruchtung durch den Westen sich nicht ohne Einbuße an eigenem Gut vollzogen hat. Vielleicht wäre die Begabung Chagalls in Rußland zu einer vollgültigeren Ausformung gekommen (die naiveren Darstellungen wie „Geburt und Tod" sind wahrer als die Pariser Anagramme), Archipenkos Bildnerei zu einer geradlinigeren, weniger beeinflußten Entwicklung. Lissitzky malt keine Bilder mehr, er hat in der Ausstellung einen Raum für die Konstruktivisten gestaltet und sich auch in Moskau als Architekt und Ingenieur betätigt. Die übrigen Russen pendeln zwischen Erinnerung des Ostens im Stoff und Angleichung des Westens in der Form.

Von den Polen kann man M. Kisling und E. Zack, die beiden repräsentativen Maler des Landes, zu den Franzosen zählen, so eng ist die Beziehung bei ihnen geworden. Kisling, der Stärkere, verdankt seine besten Einsichten

Derain und baut sie nach seinem weicheren Temperament in Landschaften und Figurenbildern aus; Zack ist geschmeidiger, eleganter, fast feminin.

Die Tschechoslowakei ist künstlerisch ebenfalls eine Provinz Frankreichs. Alle ihre führenden Maler sind in Paris in die Schule gegangen: J. Capek, O. Coubine, E. Filla, B. Kubista, R. Kremlicka, A. Prockazka, und haben die Lehren des Kubismus und des Neoklassizismus eingesogen. Das bedeutet noch nicht Selbstaufgabe, aber immerhin eine schwere Belastung für die Hoffnungen eines Anfangs aus eigener Kraft.

Anders liegt der Fall in Ungarn. Hier steckt man noch in der Akademie, aber wenigstens in einer eigenen. Szönyis „Frauen am Meer" sind eine erledigte Sache, Grünwalds „Siesta" nicht weniger, aber vielleicht erreicht Ungarn auf diese Weise rascher das Ziel als über Paris. Moholy-Nagy als einziger hat die Enge gesprengt, ist nach Deutschland übergesiedelt und hat einen Weg der konstruktiven Gestaltung gefunden, der entwicklungsfähig und überzeugend ist („Konstruktion").

V. ENGLAND, AMERIKA, JAPAN

Die neue Kunst hat in England so wenig eine Stätte wie in Amerika, obwohl jenseits des Ozeans es nicht an Bemühungen fehlt, sich für die Eventualität einer entstehenden Kunst einzusetzen. Das gesellschaftliche und wirtschaftliche Leben kann nicht schuld sein, denn zu oft ist die gegenseitige Unabhängigkeit dieser Faktoren durch die Tat bewiesen worden. Die Unberechenbarkeit des Schicksals Kunst scheint sich noch jeder soziologischen Verknüpfung zu entziehen. In England tragen vier Künstler diese Bezeichnung mit Berechtigung: Duncan Grant, der begabteste, St. Spencer, ein Geistesverwandter William Blakes, der mit Frankreich eng verbundene Roger Fry und W. Sickert, der eine Schule gegründet hat und mit viel Geschick unterrichtet.

Im Zentrum der amerikanischen Abteilung steht der als Rumäne geborene, in Paris lebende Amerikaner J. Pascin, dessen morbide Frauenakte zu den übrigen Einsendungen Amerikas wie die Faust aufs Auge passen. Es mag schwer gewesen sein, das reichliche Dutzend amerikanischer Bilder ausfindig zu machen, die das Land zu vertreten haben. Es sind Reminiszenzen an alle möglichen Akademien und Kunstrichtungen der Welt. Eine Ausnahme ist J. Stella („Lotosblume"), M. Sterne und W. Kuhn.

Der in Paris lebende Japaner Foujita ist die gesamte Vertretung Ostasiens. Sein letztes Bild „Vor dem Ball" enthält alle Vorzüge seiner sonderbaren Durchkreuzung japanischen Forminstinktes und europäischer Stofflichkeit. Die Sicherheit seiner trainierten Linienführung auf der sorgfältig präparierten, leicht angetuschten Leinwand ist das östlichste Ereignis der Ausstellung.

VI. EXKURS ÜBER DIE PLASTIK

Die Entwicklung der Plastik hat mit der Malerei und Architektur nicht Schritt gehalten. Während für das Bild der Umfang der möglichen Lösungen erheblich erweitert, die Architektur in allen Ländern, besonders in den germanischen, durch Technik und Industrie gefördert wurde, blieb die Plastik rückwärts gerichtet und fand nur vereinzelt Wege neuer Gestaltung. Die einseitige Ausbildung des Augensinnes und das Beispiel des in seiner Art gewaltigen, alle überragenden Impressionisten und Plastiker-Psychologen A. Rodin zerstörte den von innen, vom eigenen Selbst aus wachsenden Körpersinn, das Verständnis für die Gleichnishaftigkeit der vom Zentrum aus bestimmten Masse. Der Aufbau aus einfachsten Grundformen, aus einer klaren

Pol Cassel

Frau mit Kind

T. Foujita

Vor dem Ball

Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

J. Ensor. Andromeda. 1925

tektonisch bestimmten Vorstellung heraus ist beinahe verlorengegangen. Die Belebung der Außenfläche und die graphischen Überschneidungen der Konturlinien hat die Plastik auf Irrwege geführt; daneben die verloren gegangene Übung, direkt im Material zu arbeiten.

Die Ausstellung zeigt die Entwicklung von Rodins „Johannes" bis zu Zadkine und Belling. Die große Anregung war A. Maillols geschlossene Rundplastik, ihr selbstverständliches Insichbeharren und Runden, allerdings weniger für die Franzosen als für die Europäer. Der Franzose berief sich weiter auf Rodin und Bourdelle, soweit er nicht nach Picassos plastischen Versuchen 1909 das Volumen synthetisch herstellte. Picassos Versuche wurden der Ausgangspunkt für die Russen A. Archipenko und Zadkine, den Franzosen H. Laurens, den Belgier Jespers, wie Maillols Ausformungen den Spanier Manolo, den Russen M. Kogan, die Deutschen H. Haller, E. de Fiori, W. Lehmbruck, E. Scharff, K. Albiker und Milly Steger beeindruckten. G. Kolbe und der Belgier G. Minne gingen noch von Rodin aus. Hildebrand wirkte bezeichnenderweise nur auf die schwächeren Begabungen und den einen: A. Gaul. An die kunstgewerblich rhythmischen Versuche H. Obrists knüpfte R. Belling an und verfestigte den Einfall des Improvisators. Der Ausgangspunkt entschied aber nicht über die Leistung, Maillol und Picasso waren ebensowenig eine Garantie wie Rodin ein zwingendes Verhängnis (Minne). Lehmbrucks „Kniende" verkehrt die zunächst richtunggebende Kraft Maillols beinahe in ihr Gegenteil und gleitet ins Problematische, ohne als Gestalt geringer zu werden; Fiori und Haller gehen hinter Maillol wieder zurück, um von der Epidermis her neue Möglichkeiten zu schöpfen. Die konstruktiven Bildner Picasso und Archipenko lockerten durch Auseinanderlegung der Masse in divergierende Flächen oder Zusammenfassen der Körpergrenzen in den Block das Gefühl für den Reichtum plastischer Erfahrungen. — In Deutschland entstanden bei Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel und Nolde weitere, noch wenig beachtete Ansätze eines direkt aus dem Material gestaltenden plastischen Schaffens, die bei Kirchner und einigen jüngeren Schweizern sich weiter entwickelten (H. Scherer, O. Müller) und vielleicht einmal zu einer Umgestaltung der Bildnerei auf klarer tektonischer Grundlage führen können. Verwandte Züge tragen die Arbeiten von Chr. Voll, E. Hoffmann, Knappe und Marcks („Stehende Frau"), während bei Barlach, der nur scheinbar hierher gehört, die religiöse Umwitterung die Gestalten aus ihrem Zentrum über die Grenzen ihres Volumens hinauszieht. Wieder sind es Deutsche, Franzosen und Russen, denen der Hauptanteil an den neuen Erfahrungen zufällt, während andere Länder, wie Italien (D. Viterbo, L. Andreotti und C. Bonomi) oder Dänemark (Kai Nielsen) sich mit der Wahrung der Tradition begnügen.

SCHLUSSWORT

Das Gesamtbild der Kunst im 20. Jahrhundert ist schwer zu überschauen oder auf eine Formel zu bringen. Mit großer Hast scheinen sich Ideen und Verwirklichungen abzulösen, nach vielen fast unkontrollierbaren Richtungen die neuen Antriebe auseinanderzulaufen; die Fülle der Erscheinungen verwirrt, die Exklusivität des Geschehens macht mißtrauisch. Bei näherem Zusehen vereinfacht sich das Bild. Vieles, was wir als Inhalt der letzten 25 Jahre buchen müssen, wird sich zu einem späteren Zeitpunkt als Nachklang oder Übergang herausstellen, als Pionierarbeit oder als bloße Befriedigung zeitlich bedingter geistiger Bedürfnisse. Bisher hat jede Retrospektive gesichtet, und auch das gegenwärtige Schaffen wird um 1950 weniger umfassend und

einheitlicher sein. Zu allen Zeiten hat es höchstens ein Dutzend wesentlicher Persönlichkeiten gegeben, und wie wäre es heute anders! Aber die Kennerschaft genügt so wenig wie die historische Methode, den Tatsachen der miterlebten Welt gerecht zu werden, und niemand könnte es heute schon verantworten, aus dem Parallelogramm der Kräfte den einen oder den anderen Antrieb herauszunehmen. Wir stellen die Übereinanderschichtung ganz verschiedener Tendenzen auch in anderen Epochen fest, so wie wir zu allen Zeiten Menschen beinahe aller Zeitangehörigkeiten wahrnehmen. Es wäre verfrüht, mit Bestimmtheit einen Weg als den allein zum Ziele führenden zu bezeichnen, denn wer weiß das Ziel? Bauen wir es nicht mit durch unsere dauernd sich erneuernden Erkenntnisse und Erfahrungen? Falsch wäre es auch, die Gegenwart an der Vergangenheit zu messen. Wer Neues schafft, muß zunächst rückwärtiges Terrain aufgeben, und man muß sich halten an das was da ist, nicht an das was fehlt. Als Cézanne seine Bilder ausstellte, glaubte sich die Öffentlichkeit verhöhnt; heute hat sie langsam den Maler eingeholt. Der schöpferische Mensch ist immer voraus und wartet auf seine Zeit. Und immer war der Kreis der Gläubigen klein, auf mehr als zehn bis zwanzig Verstehende kann kein Künstler rechnen. Niemand ist verpflichtet, an Kunst zu glauben. Wer es tut, findet vielleicht eine Rechtfertigung seines Glaubens. Dies aber wäre der einzige Beweis.

E. L. Kirchner. Stehender Akt

Die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Dresden 1926

Von GUSTAV ALLINGER, Gartenarchitekt D. W. B. Berlin, Verfasser des Gesamtentwurfes und Gartenkünstlerischer Berater der Ausstellung

I. ALLGEMEINES

DIE Jahresschau deutscher Arbeit, Dresden, welche seit 1922 bereits vier Ausstellungen mit jeweils besonderem Programm veranstaltete, hat in diesem Jahr ihre eigenen Ausstellungsziele in etwas anderer Form verwirklicht als seither. Die Feier des hundertjährigen Bestehens der „Flora", der Sächsischen Gesellschaft für Gartenbau und Botanik, gab der „Jahresschau" Veranlassung, gemeinsam mit der sächsischen Gärtnerschaft die diesjährige Gartenbau-Ausstellung, welcher sich dann von Mitte Juni ab die Internationale Kunstausstellung zugesellt, zu veranstalten. Sie umfaßt ein vielfach größeres Gelände, indem zu dem städtischen Ausstellungsgelände noch große Teile des sogenannten „Großen Gartens" für Anlagen im Freien vom sächsischen Staate zur Verfügung gestellt wurden.

Die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung 1926 will den deutschen Gartenbau in seiner ganzen Größe und vielseitigen Gestalt zeigen und nur deutsche Arbeit bringen, sofern es sich nicht um Neuzüchtungen oder Neueinführungen von ausländischen Pflanzen und Blumen handelt, welche bisher in Deutschland noch nicht gezeigt worden sind. Alle materiellen und ideellen Beziehungen, die zwischen dem Gartenbau und Volks- und Wirtschaftsleben, Wissenschaft und Kunst bestehen, sollen aufgedeckt, es sollen bekannte oder noch unbeschrittene Wege hierzu gewiesen werden. Die Ausstellung ist nicht nur eine Kundgebung des sächsischen Gartenbaues, dessen hoher Stand und dessen Erzeugnisse in der ganzen Welt anerkannt sind, ohne die eine solche Schau und in dieser Form aufzubauen kaum denkbar gewesen wäre, sondern versammelt auch die wichtigsten Kulturen, welche sonst in irgendeinem Teile des deutschen Vaterlandes gepflegt werden, so daß man wohl behaupten kann, sie sei eine einmütige Kundgebung der Tatkraft und der Ziele aller mit dem deutschen Gartenbau irgendwie in Verbindung stehenden Kreise. Da sind zunächst die unmittelbar Beteiligten, die Gärtner, Kultivateure und Züchter, also die Vertreter der Blumenzucht, der Baum- und Rosenschulen, des deutschen Gemüse- und Obstbaues, aber auch die für den Gartenbau unmittelbar arbeitende Industrie, wobei an den Gewächshausbau erinnert sein mag. Dann folgen die mit den Gärtnern in engster Fühlung Zusammenarbeitenden, wie die Gartenarchitekten und Landschaftsgärtner, die Blumenbindekunst und andere Berufsgruppen, welche man nicht mit Unrecht als die Mittler zwischen der Gärtnerschaft und dem Publikum bezeichnen dürfte. Mittelbar hängen damit zusammen auch der soziale Gartenbau, die Kleingartenbewegung, ferner Schulgärten, welche durch den überall sich fühlbar machenden pädagogischen Reformwillen unserer Tage als eines der wertvollsten Erziehungsmittel für die Jugend erkannt worden sind. Auch der von den Mönchen in den mittelalterlichen Klöstern betreute Arzneigarten zeigt seine Fortwirkung bis in die Gegenwart, und die Heilkräuter, die vom Klostergarten ihren Weg in den bäuerlichen Wurzgarten fanden, haben sich in der volkstümlichen Heilkunde ihren Platz bewahrt. Sie werden gesammelt gezeigt in dem Heil- und Giftpflanzengarten des Drogistenvereins zu Dresden. Von besonderer Wichtigkeit ist die

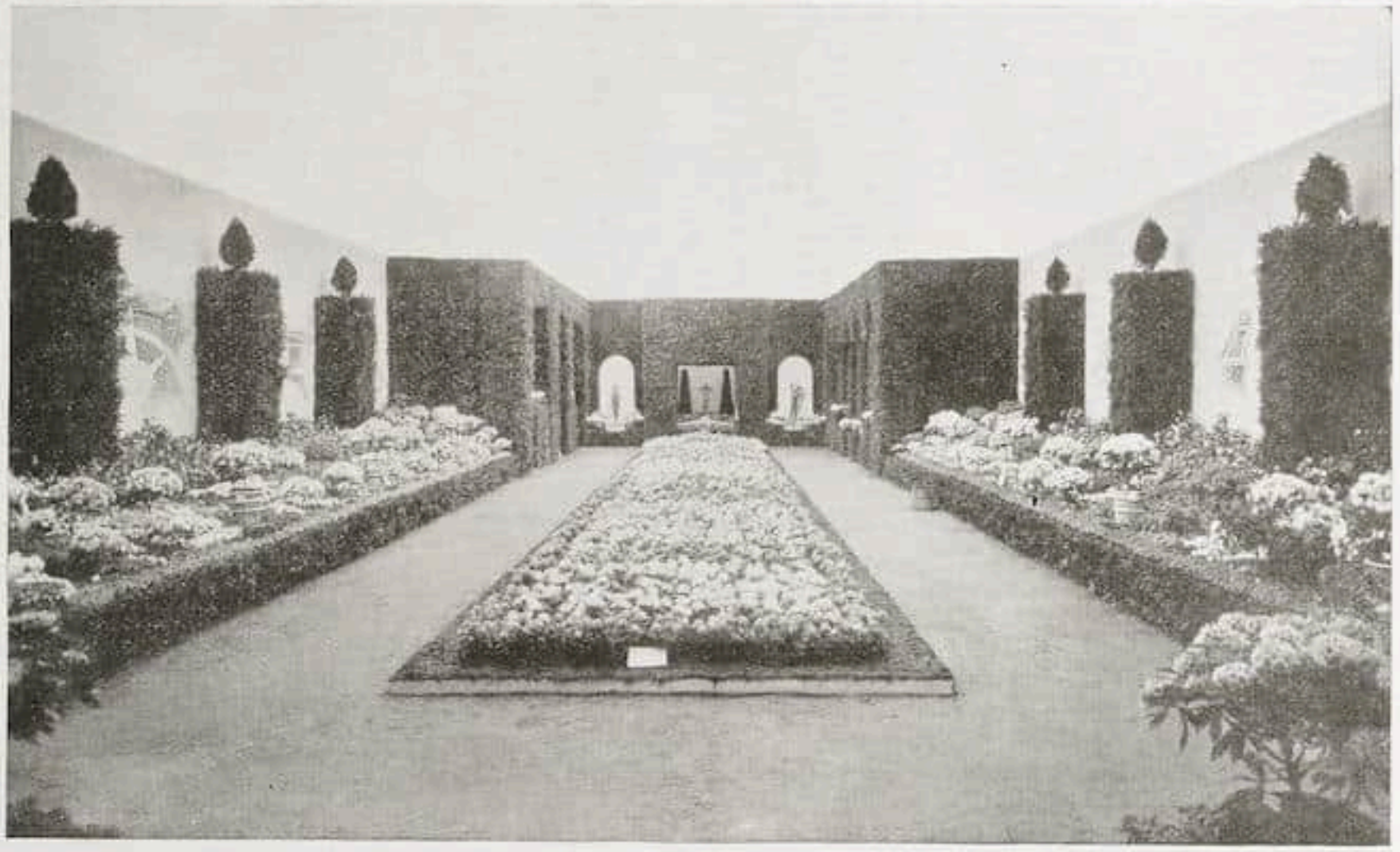
umfangreiche wissenschaftliche Abteilung, die in erschöpfender Weise durch Prof. Dr. Tobler geleitet und durchgeführt ist.

Ganz allgemein aber wendet sich die Gartenbau-Ausstellung an die Gesamtheit des deutschen Volkes und rührt an die tiefsten und innigsten Beziehungen zwischen Mensch und Natur. Daß dem Durchschnittsmenschen des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts die Verbindung mit der Natur ziemlich verloren ging, ließe sich durch viele Beispiele belegen, aber ebenso sicher bricht sich doch allmählich bei den verantwortlichen Führern der Staats- und Gemeindewesen die Erkenntnis Bahn, daß ein einheitliches, kulturell auf höchster Stufe stehendes Lebensgefühl ohne wahrhafte Gartenkultur im edelsten Sinne des Wortes nicht zu erreichen ist. Die Entwicklung des Städtebaues und der öffentlichen Grünflächenpolitik, beginnend nach 1870 mit dem Anwachsen der Städte und in erhöhtem Maße nach 1900 bewußt auf breite Grundlage gestellt, ergänzt in der Nachkriegszeit durch die gewaltige Sportbewegung, welche Spiel- und Sportplätze im Freien, im Grünen fordert, läßt sich nicht mehr aufhalten.

II. DIE GESTALTUNG

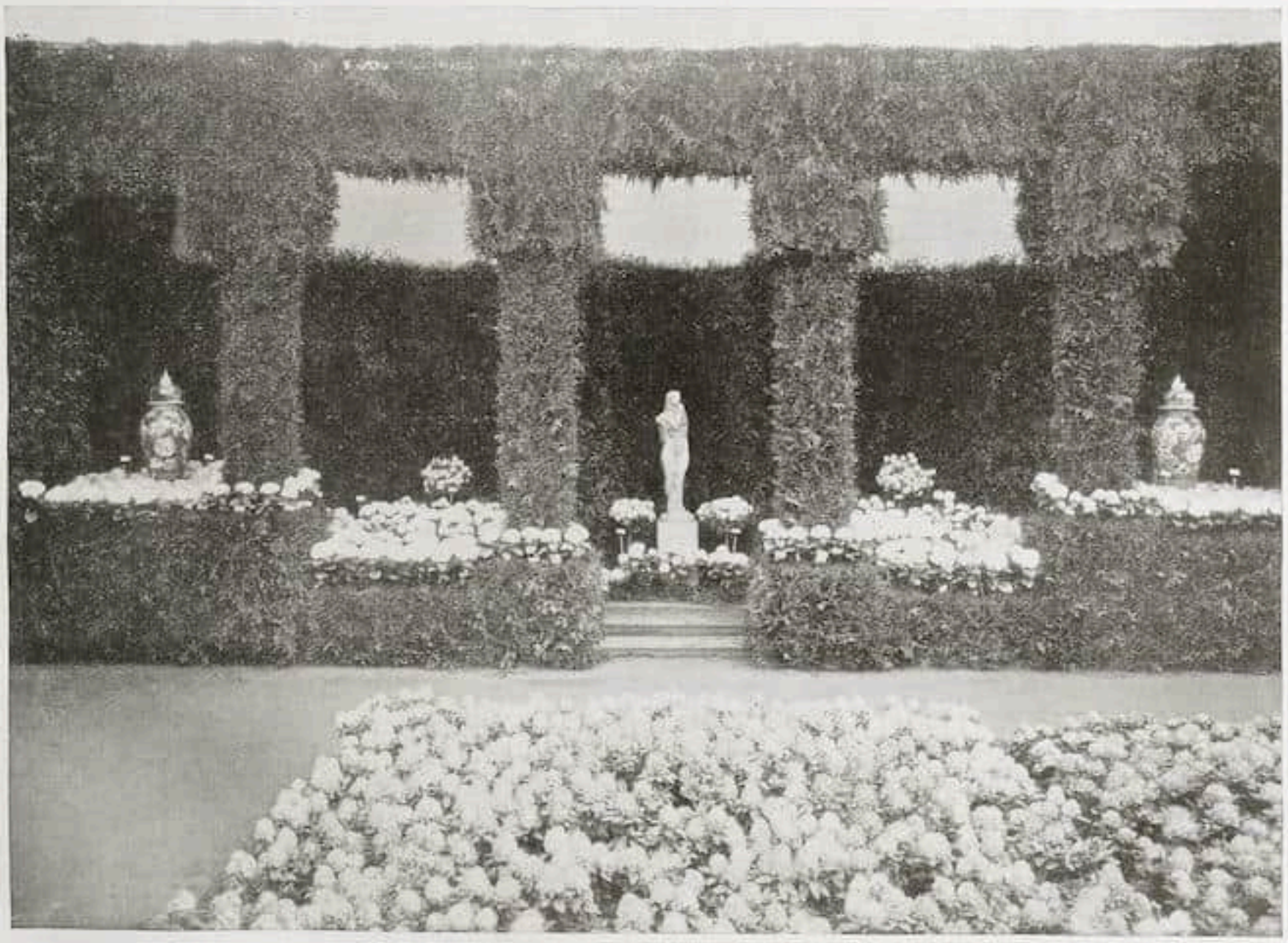
Die größte, letzte deutsche Gartenbau-Ausstellung vor dem Kriege fand 1913 in Breslau statt. Es ist klar, daß auch Gartenbau-Ausstellungen, ebenso wie z. B. die Werkbundausstellung in Köln 1914, als Ganzes genommen eine Einheit darstellen müssen, wenn sie nicht dem kritischen Beobachter lediglich als Konglomerat von Wegen, Pflanzen, Bauten und Lichtmasten erscheinen und in der Erinnerung bleiben sollen. Dies ist aber nur dann zu erreichen, wenn ein kraftvoller, einheitlicher Formwille sich sowohl im Gesamtaufbau, wie auch in den Einzelheiten durchzusetzen vermag. Bei der Werkbund-Ausstellung, die zwar auch Gartenanlagen zeigte, aber doch im wesentlichen in ihrer äußeren Erscheinung durch Massen und Körper der Bauten bestimmt war, mußte die Führung beim Bauarchitekten liegen. Die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Dresden 1926 gab nun die Möglichkeit, den Beweis zu erbringen, daß die Führung der Gestaltung dann notgedrungen beim Gartenarchitekten liegen muß, wenn es sich um die Schaffung eines großen Parks und vieler Sondergärten handelt, in welchem zwar die Architekturen außerordentlich wichtige Funktionen zu erfüllen haben, aber doch nur an gewissen Stellen, also vereinzelt auftreten dürfen.

Erst nach grundsätzlicher Klärung der Verkehrsfragen durch die Wahl der Eingänge, durch übersichtliche Führung der Hauptwege und Festlegung von architektonisch wirksamen Orientierungspunkten, konnte an den wichtigsten Teil der Aufgabe herangetreten werden, nämlich an den Aufbau der Gartenbauausstellung im eigentlichen Sinne des Wortes. Hier erhoben sich dann eine Reihe von Zielen und Forderungen, die, nebeneinander stehend, ihre ganz eigene Behandlung verlangten, aber doch erst nach einer innigen Verschmelzung zu dem Endziel führen konnten, nämlich die ganze Ausstellung im Freien als einen technisch und künstlerisch lebendigen Organismus zu formen. So war z. B. der zeitlichen Blütenfolge unter den wichtigsten Blütenpflanzen, welche jeweils für sich zusammenstehend in großen Flächen gezeigt werden sollten, besondere Beachtung zu schenken, nach ganz anderer Richtung gehend waren wiederum die Farbeneigenheiten und Wuchsformen gewisser großer Pflanzenkategorien von ausschlaggebender Bedeutung. Bei noch anderen großen Pflanzengruppen bestand eine starke Abhängigkeit von der Pflanzzeit insofern, als mit der Bodenbearbeitung der größten Fläche erst Mitte August 1925 begonnen werden konnte und dort ganz ungewöhnlich zeitraubende



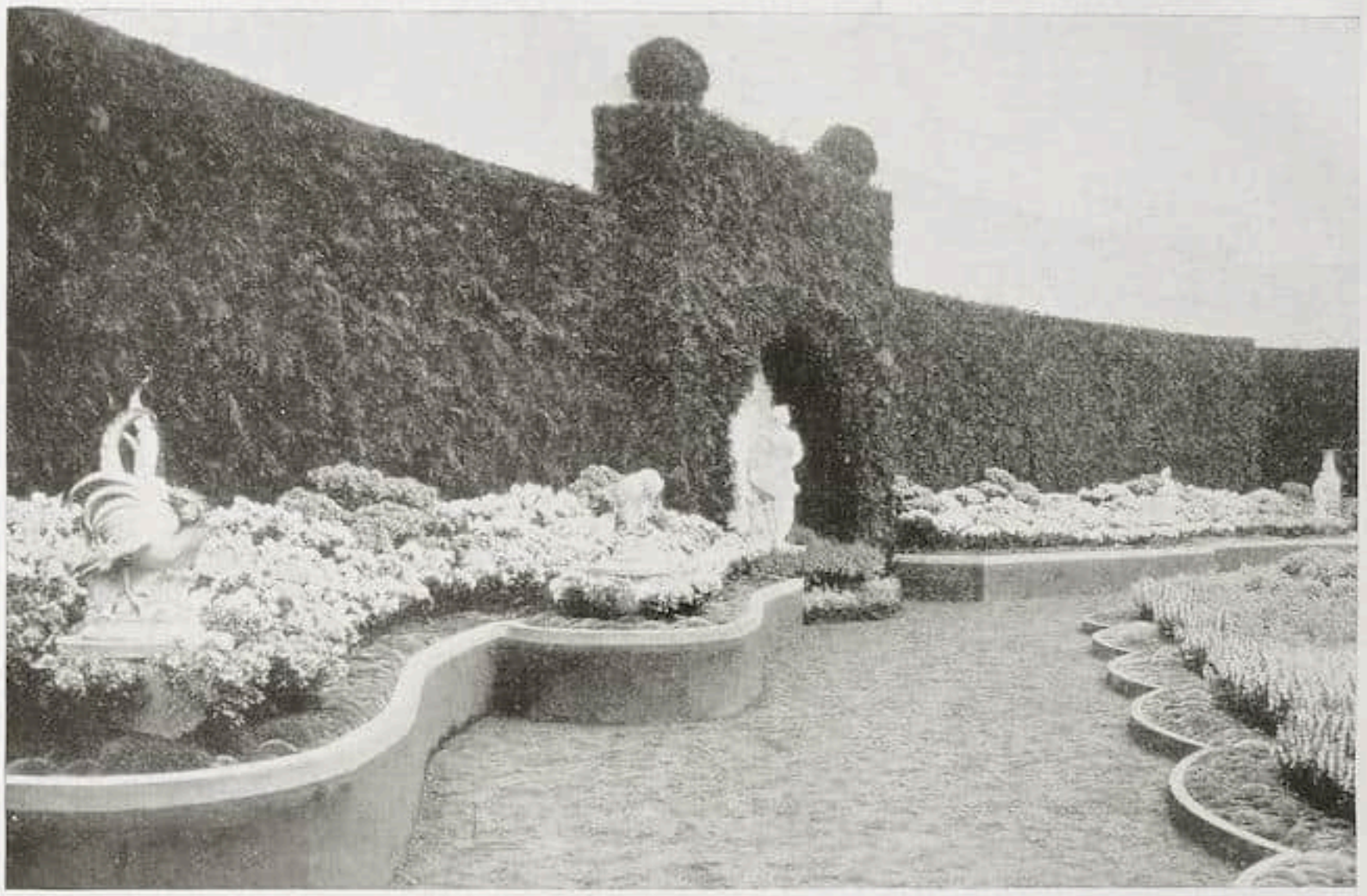
Aus der ersten Blumenschau

Entwurf Gustav Allinger, Berlin / Walther, Architektur-Photo, Dr. 27



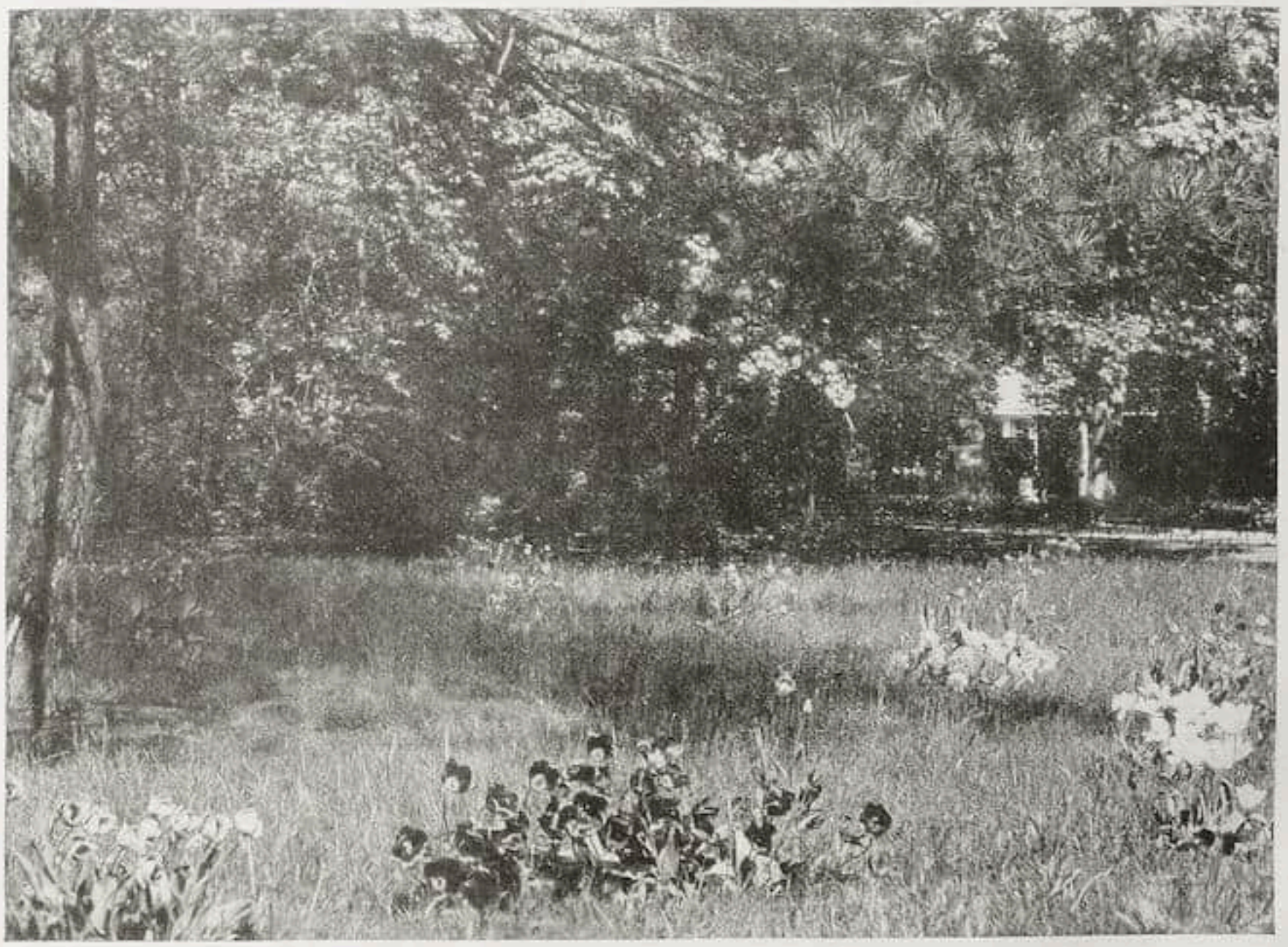
Stilgarten in der Frühjahrsblumenschau

Walther, Architektur-Photo, Dr. 27
Entwurf und Leitung Gustav Allinger, Berlin



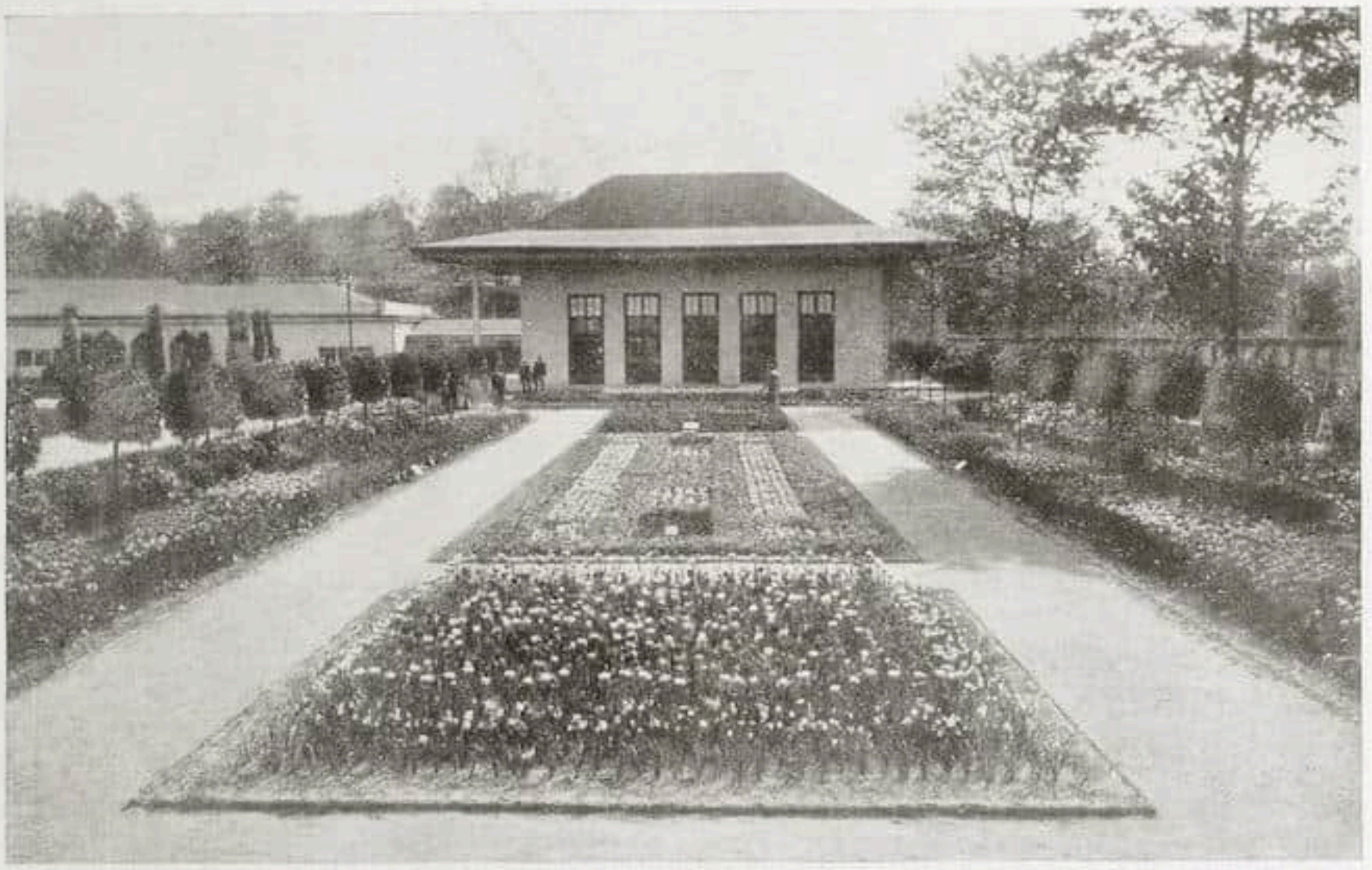
Blumen: Azaleen, Boronien, Cytisus, Eriken, Flieder

Walther, Architektur-Photo, Dr. 27



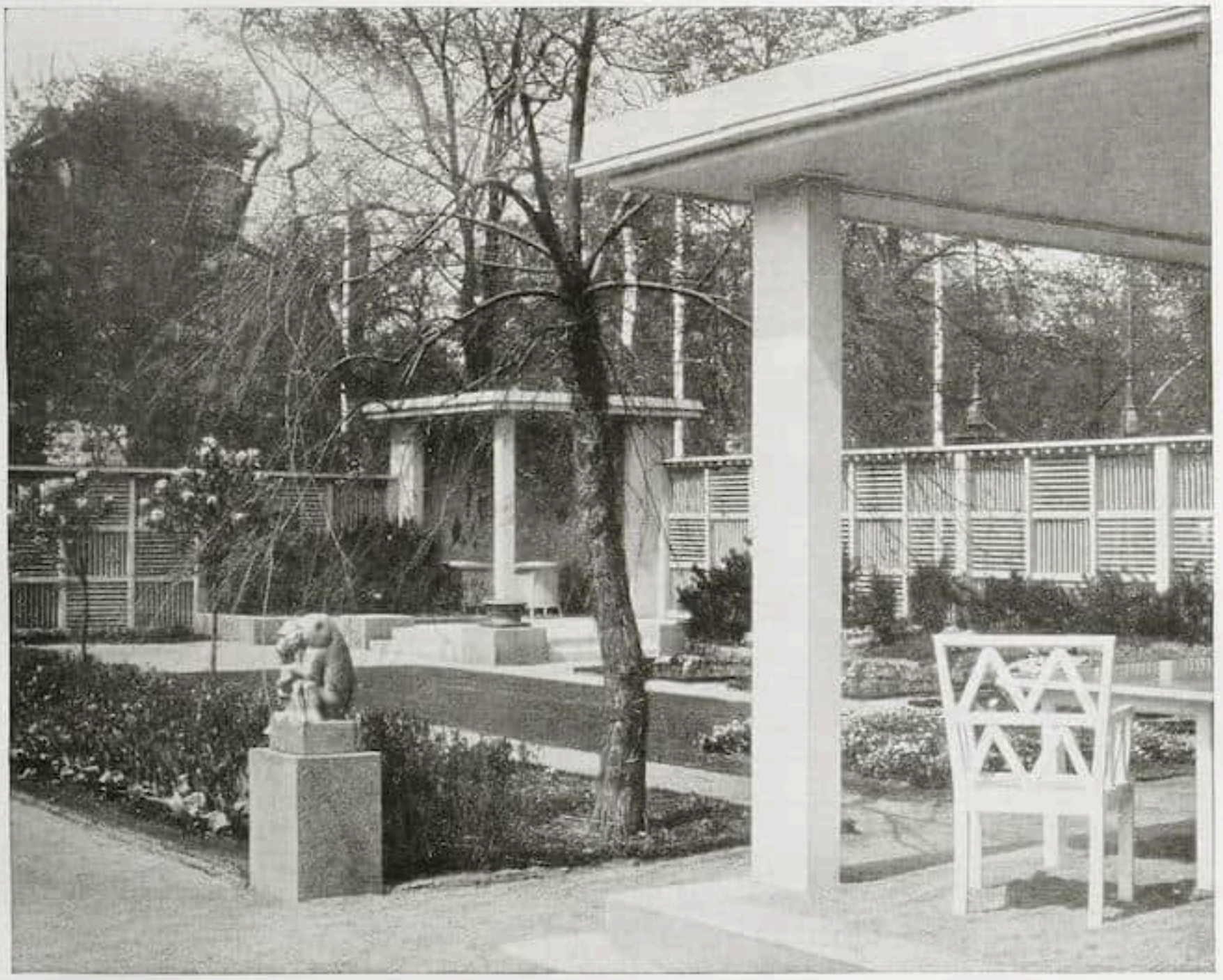
Lockere Blütentuffs von Tulpen in der Parkwiese

Walther, Architektur-Photo, Dr. 27
Entwurf Gustav Allinger, Berlin



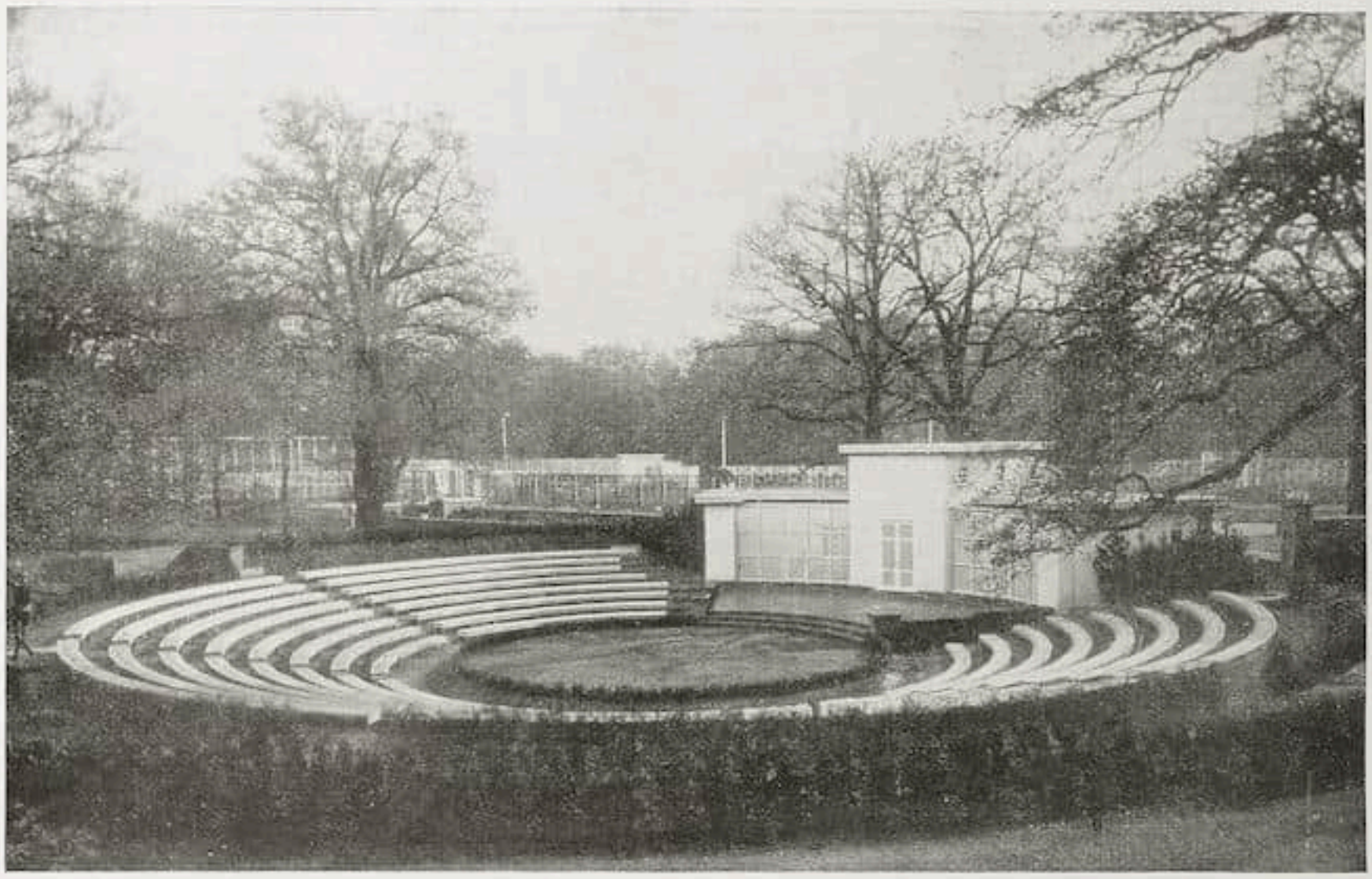
Die kleine Schmuckanlage am Haupteingang, bepflanzt mit Tulpen, Narzissen, Stiefmütterchen, Bellis und Vergißmeinnicht

Entwurf und Leitung Gustav Allinger, Berlin / Walther, Architektur-Photo, Dr. 27



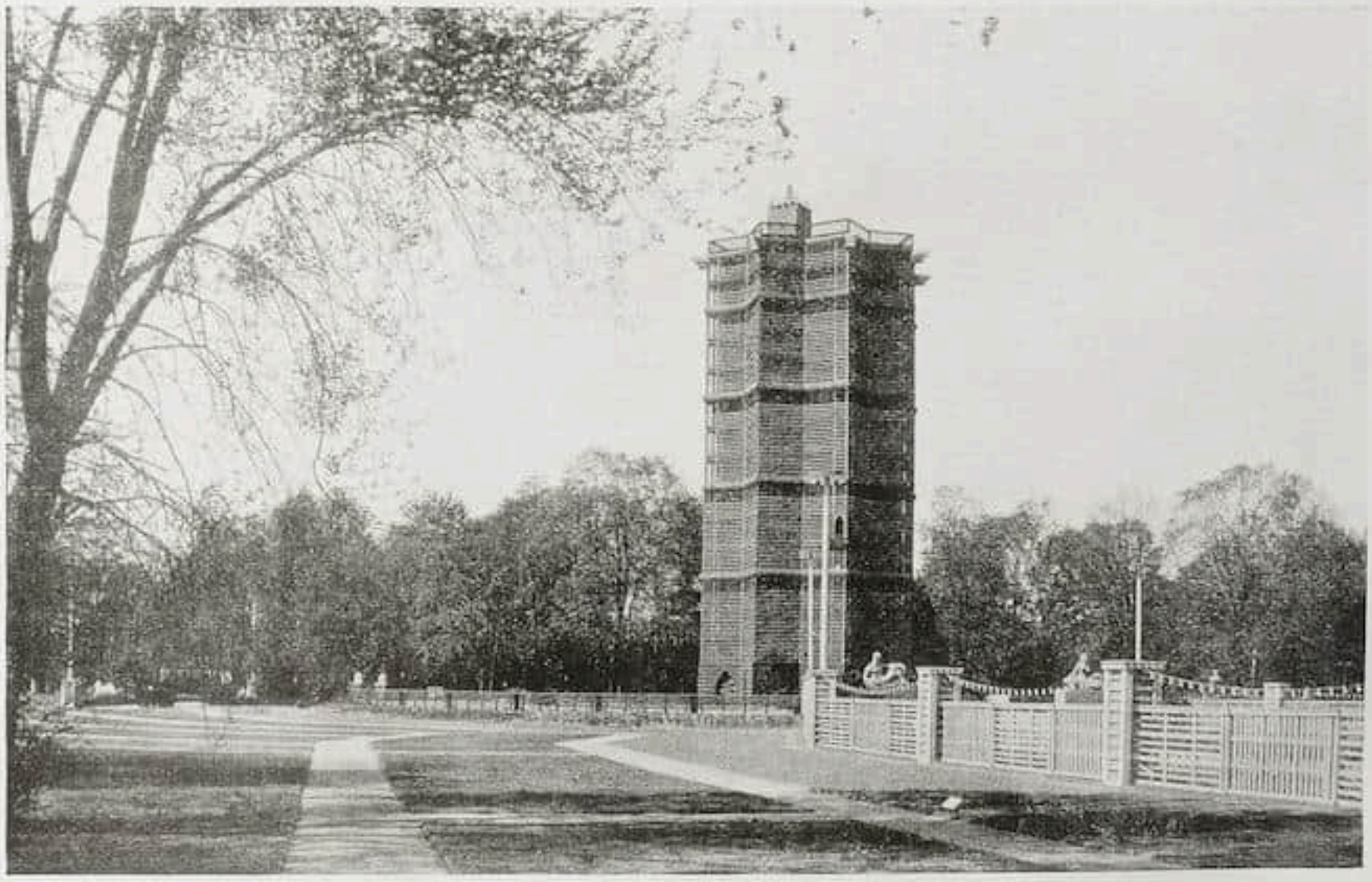
Blick in den kleinen Hausgarten

Entwurf Gustav Allinger, Berlin / Walther, Architektur-Photo, Dr. 27



Blick in das Parktheater am Eichenhof

Walther, Architektur-Photo, Dr. 27
Entwurf Gustav Allinger, Berlin



Der Grüne Dom

Walther, Architektur-Photo, Dr. 27
Entwurf Architekt Josef Wentzler, Dortmund

Bodenverbesserungen vorgenommen werden mußten. Aus solchen Vorbedingungen und Erwägungen heraus ergab sich dann folgende Gliederung:

Das gesamte für die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung verfügbare Gelände wird durch bestehende Straßen, breite Parkwege und die Grenzen in vier Abschnitte zerlegt.

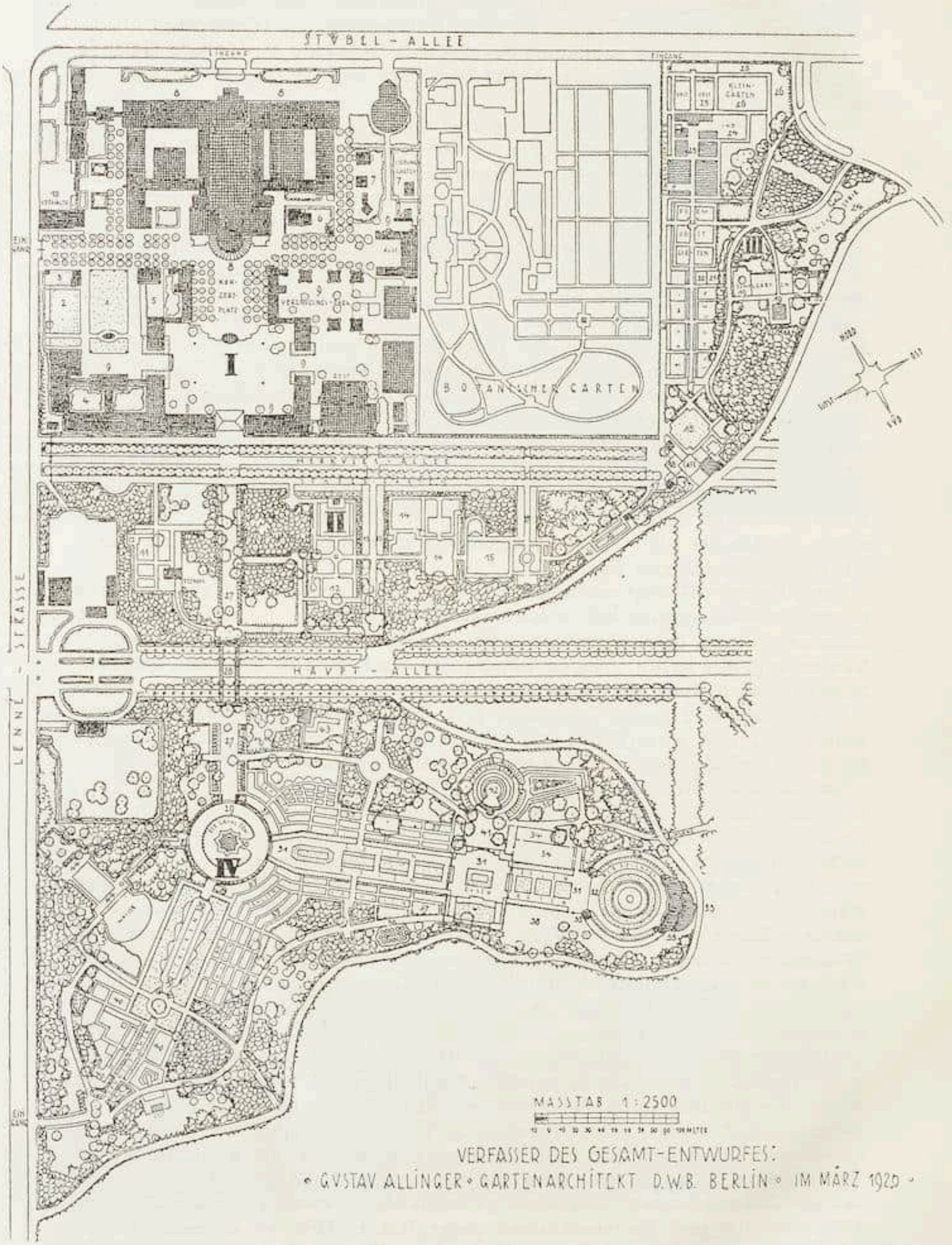
Der Abschnitt I, welcher durch die Lennéstraße, Stübelallee und Herkulesallee sowie durch den Botanischen Garten begrenzt wird und auf welchem die früheren Ausstellungen der Jahresschau Deutscher Arbeit stattgefunden haben, enthält das Verwaltungsgebäude, die Ausstellungshallen für die sechs gärtnerischen Sonderschauen, ferner für die Plan- und Modell-Ausstellung, die wissenschaftliche und die Industrie-Ausstellung (9). Hier befinden sich auch die Säle für die Kongresse, Konzerte, die Restaurants, das Kino sowie der Vergnügungspark. Die einzige größere Möglichkeit, innerhalb des Programms der Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung im Abschnitt I wirkungsvolle Anlagen zu zeigen, bestand in der Nähe des Haupteinganges an der Lennéstraße. Hier ist ein großes Schmuckstück geschaffen, das vom Tage der Eröffnung bis zum Schlusse der Ausstellung mit blühenden Blumen nach einheitlichen Farbenideen bepflanzt sein wird. Tulpen, Stiefmütterchen, Primeln usw. standen von Mitte April ab in voller Blüte, etwa Ende Mai werden dieselben durch viele andere, in Töpfen vorkultivierte Blumen abgelöst, und im Herbst werden Chrysanthemen noch einmal in Farbenharmonie aufleuchten. Nicht weit davon liegt „Der kleine Hausgarten“ am Haus der Deutschen Werkstätten, und in der Nähe des Vergnügungsparkes stehen einige Siedlungshäuser mit den dazugehörigen Gärten.

Der Abschnitt II liegt zwischen der Herkulesallee und der Hauptallee und nimmt die Sondergärten auf, welche unter Einordnung in die Hauptgliederung einzelne Firmen bzw. Verbände nach eigenen Entwürfen und auf eigene Kosten angelegt haben. Neben Sondergärten mit Rosen, Stauden, Sommerblumen usw. befindet sich hier auch der Garten mit Heil- und Giftpflanzen.

Durch den Bau eines Teehauses (11) in der westlichen Hälfte des Abschnittes II und eines Cafés (18) am östlichen Abschluß der Herkulesallee hat die Abteilung der Sondergärten eine gute Bereicherung erfahren.

Im Abschnitt III, der sich östlich des Botanischen Gartens von der Herkulesallee bis zur Stübelallee erstreckt, sind ebenfalls noch einige in sich geschlossene Sondergärten angelegt. Zunächst vier zusammenhängende Schulgärten (19), dann ein Bienengarten, ein Formobstgarten und eine Kolonie von Kleingärten. Ferner haben hier Obstbäume, Obstunterlagen, Beerenobst, Nadelhölzer und Ziergehölze in reihenmäßiger, sachlicher Pflanzweise Aufnahme gefunden, welche im Verein mit zur Schau gestellten Düngungs- und Wachstumsversuchen einen interessanten Einblick in die Tätigkeit des Erwerbsgartenbaues vermitteln. Im Anschluß hieran befindet sich die Abteilung für Gewächshäuser, Regenanlagen, Bodenbearbeitungsmaschinen und andere Erzeugnisse der Industrie.

Abschnitt IV ist mit Abschnitt I und II durch den Rhododendronweg verbunden und liegt zwischen Hauptallee, Zoologischem Garten und Lennéstraße. In der Flucht des Rhododendronweges, der die gerade Verkehrslinie vom Ausstellungspalast bis zum Grünen Dom (30), dem Symbol der Ausstellung, bildet, steht die Brücke (28) über die Hauptallee, da diese für den öffentlichen Verkehr im Großen Garten offen bleiben mußte. Im Abschnitt IV sind unzählige Blütenpflanzen, wie niedrige und hochstämmige Rosen, Dahlien, Blütenstauden und Einjahrsblumen ausgepflanzt. Hier ist es nach großen Anstrengungen gelungen, alle beteiligten Aussteller so für den Gemeinschafts-



VERFASSER DES GESAMT-ENTWURFES:
• GUSTAV ALLINGER • GARTENARCHITEKT D.W.B. BERLIN • IM MÄRZ 1929 •

JUBILÄUMS-GARTENBAU-AUSSTELLUNG DRESDEN 1926

ERLÄUTERUNGEN:

ABSCHNITT I

1 Die große Schmuckanlage. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

2 Die kleine Schmuckanlage. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

3 Der kleine Hausgarten. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

4 Der Gartenhof. Entwurf: Gart.-Arch. Reinold Rose, Dresden.

5 Wissenschaftliche Abteilung im Freien. Prof. Dr. Tobler, Dresden.

6 Hausgarten am Ingolstädter Haus. Ausführung: Fa. Victor Teschendorff, Dresden.

7 Siedler-Garten. Entwurf: Gart.-Arch. Wilhelm Röhnick, Dresden.

8 Städtischer Ausstellungs-Palast, Internationale Kunstausstellung, Gärtnerische Sonderschauen, Haupt-Restaurant.

9 Neue Ausstellungs-Hallen, Vergnügungspark, Planetarium. Entwurf: des Bebauungsplanes Stadtbaurat Paul Wolf.

10 Verwaltungsgebäude.

ABSCHNITT II

11 Sondergarten mit Teehaus. Der Fa. Münch & Haufe, Dresden. Entwurf: Arch. Heinz Wichmann, Weimar.

12 Sondergarten der Fa. Paul Hauber, Dresden. Entwurf: Garten-Gestaltung D. Hauber.

13 Sommer-Blumen-Rabatten der sächsischen Samenzucht-Ges., Dresden. Entwurf: Kurt Reiter, Dresden.

14 Sondergarten der Dresdner Garten-Gestalter. Entwurf: Gart.-Arch. Reinold Rose, Dresden.

15 Sondergarten der Fa. Teschendorff, Dresden. Entwurf: Gart.-Arch. Joh. Gabriel, Dresden.

16 Heil- und Giftpflanzen-Garten der Fachschule des Drogisten-Vereins, Dresden. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

17 Gehölz-Garten der Fa. O. Poscharsky. Inhaber Rich. Quantz, Willsdruff.

ABSCHNITT III

18 Sondergarten der Firma Ziegenbalg Nieder-Sedlitz. Entwurf: Gart.-Arch. Reinold Rose, Dresden. Café im Sondergarten Ziegenbalg. Entw.-Arch. M. Herfurt.

19 Schulgärten der Arbeitsgemeinschaft Sächs. Lehrer-Verbände, Dresden. Entwurf: Studienrat Behr, Leipzig; Studienrat Dr. Teuscher, Dresden; G.-A. Gust. Allinger, Berlin.

20 Ausstellung von Baumschul-Erzeugnissen und Wachstums und Düngungsversuchen. Leitung: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

21 Bienengarten des Landesverbandes Sächs. Bienenzüchtervereine, Dresden.

22 Formobst-Garten der Firma P. Hauber. Entwurf: Garten-Gestaltung, P. Hauber, Dresden.

23 Gewächshaus-Abteilung.

24 Gelände für Industrie, Regenanlagen, Bodenfräsen.

25 Obstbaumanlage der Firma Stöckert. Baumschulen-Besitzer K. Scholz, Coswig.

26 Kleingarten-Kolonie des Kreisverbandes Dresden der Gärten und Schrebervereine. Entwurf: Dipl.-Gart.-Bau-Insp. H. Schüttauf, Dresden.

ABSCHNITT IV

27 Rhododendronweg der Firma Seidel, Grüngräbchen. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

28 Brücke über die Haupt-Allee. Entwurf: Arch. Otto Wulle, Dresden.

29 Terrasse am grünen Dom. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

30 Der grüne Dom. Entwurf: Arch. J. Wentzler, Dortmund.

31 Der riesengroße Rosengarten. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger Berlin.

32 Rosenhof mit Leuchtfontäne. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

33 Café-Restaurant und Pavillons am Rosenhof. Entwurf: Prof. Dr. Tessenow, Dresden.

34 Garten der Rosenfreundin. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

35 1. Garten der Rosen-Neuheiten. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin

36 2. Garten der Rosen-Neuheiten. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

37 Farbenfelder der Dahlien. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

38 Garten des Dahlien-Freundes. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

39 Garten zum blauen Rittersporn. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

40 Farbenfelder der Einjahrs-Blumen. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

41 Eichenhof mit Architekturen. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

42 Parktheater und Theatergebäude. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin.

43 Der kommende Garten. Entwurf: Gart.-Arch. Gust. Allinger, Berlin. Sommerhaus, Deutsche Werkstätten, Hellerau.

44 Der Friedhof. Entwurf: Gart.-Arch. Wilhelm Röhnick, Dresden. Architektur des Friedhofs: Arch.-Prof. O. Hempel, Dresden.

gedanken zu begeistern, daß sie sich der Idee, einen niegesehenen Blumen- und Blütenpark zu schaffen, freudig hingaben. Deutsche Gartenkunst, deutsches Gärtnerwerk, Architektur und Plastik sollen zu einer großen Einheit zusammenklingen. Unverrückbar eingefügt in den alten, wundervollen Baumbestand, geboren aus dem Wesen der Landschaft, so fügen sich hier die Pflanzen, Wege, die Gestaltung des Erdbodens, der Mauern und Bauten zu einem Ganzen, dessen zwingendem Zauber wohl keiner entgehen wird, der je einmal in diesem Park gewandelt und dann von der Plattform des Grünen Domes umher- und herabgeschaut hat.

Da ist der „Riesengroße Rosengarten". Beginnend am Grünen Dom mit den dunkelroten Rosen, zieht sich diese Anlage mit rosa- und lachsfarbenen Rosen bis zum „Rosenhof", um dessen Fontäne sich die orangefarbenen, gelben und weißen Rosen versammeln und an dessen Schluß eine Gaststätte (33) mit halbrunden Sitzterrassen und Pavillons errichtet ist.

Da ist der „Garten der Rosenfreundin", ein kleiner Rosengarten mit vielen Ruheplätzen, Wasserkünsten, Keramiken und einem Spielplatz für die Kinder. Zwei weitere kleine Rosengärten zeigen die schönsten Neuzüchtungen der letzten Jahre.

„Die Farbenfelder der Dahlien", die sich von der Terrasse am Grünen Dom nach Südosten und Nordosten gegen die Baumwände zu entwickeln, werden dann im Hochsommer mit ihrer Blütenpracht beginnen, wenn die Rosen sich von der ersten Blüte ausruhen und für den Herbstflor neue Kräfte sammeln. Drei Beetreihen zeigen die schönsten Dahlienneuheiten erfolgreicher deutscher Züchter. Im „Garten des Dahlienfreundes" erkennt man den Versuch, den Gedanken der Jahreszeitgärten in die Wirklichkeit umzusetzen, ausgehend von Pflanzencharakter und Form der Dahlien aller Klassen.

Der Garten „Zum blauen Rittersporn" in der Südwestecke vom Grünen Dom ist in seiner Grundform und in der Bodenplastik recht lebhaft gestaltet. Hier sollen die Verwendung und Wirkung der dekorativen winterharten Blütenstauden in starker Artenbeschränkung gezeigt und ihre Steigerung durch Höhenunterschiede des Standortes angeregt werden.

„Der kommende Garten", ein Wohngarten für den geistig tätigen Verehrer von Pflanzenleben und Pflanzenschönheit, hat in freier, aber doch rhythmischer Verbindung ungefähre Ausschnitte verschiedener Pflanzengemeinschaften in sich aufgenommen. Mancherlei Stauden, Moorbeetpflanzen, Zwerggehölze, Blütensträucher, Koniferen, Kakteen, Hecken- und Schlingpflanzen sind mit dem kleinen Sommerhaus mit Brunnen, Wasserbecken und Terrassen zu einem vielseitigen, aber in sich gefestigten Gartengebilde geworden.

„Die Farbenfelder der Einjahrsblumen", nicht weit vom Südeingang, sind ganz anders geartet als die Dahlienfelder und werden in der Zeit vom April bis Oktober verschiedene Male ihr Gesicht wechseln, sobald die jeweilig ausgesäten sogenannten Sommerblumen den Höhepunkt ihrer Blütezeit und Leuchtkraft überschritten haben und durch andere Arten ersetzt werden.

Die Abteilung „Friedhofskunst" (44) liegt in der Nähe des Grünen Domes und zeigt außer einer würdigen Urnenstätte kleinere und größere Gräberfelder, wie auch einzelne Grabstätten mit vorbildlichen Grabmalen, bei deren Auswahl der Reichsausschuß Friedhof und Denkmal mitwirkte.

„Der Eichenhof" liegt in einer Querachse des „Riesengroßen Rosengartens" und ist ganz ursprünglich im Geiste der uralten Eichen erwachsen. Hohe Mauern aus gesinterten Klinkern umschließen den Hof und ziehen sich bis zu dem Gebäude des Parktheaters, das ihn gegen Norden zu abschließt. Das „Parktheater" selbst enthält eine Bühne und einen runden Tanzplatz, um

welchen sich konzentrisch die Sitzreihen für 800 Zuschauer sowie 300 Stehplätze zwischen den immergrünen Hecken ordnen. Ein solches Parktheater ist seinem Sinn nach natürlich ganz anders aufzufassen als ein Theater in geschlossenem Raum. So selbstverständlich dies an sich klingt, so ist es doch erstaunlich, wie schwer sich manche Theatermenschen von dem üblichen Begriff des Innentheaters, in welchem große Opern, Schauspiele usw. aufgeführt werden, frei machen können, und wie schwer es ihnen fällt, die Ursprünglichkeit und die Urwüchsigkeit, die Einfachheit und Harmlosigkeit, mit welcher ein solches Parktheater lebendig gemacht sein will, zu begreifen. Es wäre von vornherein verfehlt, hier lange Aufführungen veranstalten zu wollen, die wiederum einen komplizierten Aufwand für Regie, Musik usw. erfordern. Seine Nutzbarmachung und seine Zweckbestimmung soll zwar im Sommerprogramm recht vielseitig, im einzelnen Fall jedoch immer auf Kürze eingestellt sein. Man könnte sich das Parktheater in Praxis im Anschluß an einen großen, modernen Sportpark erbaut denken, so daß dann über den Sport hinaus und höhergreifend hier edle Freilichtkultur zur Geltung käme, die sich nicht nur in Rhythmus, Tanz, sondern auch in Geste, Sprache, Musik, getrennt oder vereint, zu äußern hätte.

Eine große Ausstellung ohne festliche Abendbeleuchtung ist kaum denkbar, und so wurde auch für die Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung eine Beleuchtungsanlage geschaffen, die besonders vom Grünen Dom aus entlang den Grenzen des „Riesengroßen Rosengartens“ zu einem Ereignis geworden ist und einen festlichen Abschluß in der großen Leuchtfontäne inmitten des Rosenhofes erhalten hat.

Es erscheint nicht überflüssig, besonders darauf hinzuweisen, daß es bei der Gestaltung und Gliederung der erwähnten Gartenanlagen zwar selbstverständlich darauf ankam, die pflanzlichen Bedürfnisse in bezug auf Boden, Sonnenlage usw. zu erfüllen, daß aber darüber hinaus Wege zu Problemen eingeschlagen wurden, deren Lösung in mehr als einer Hinsicht für die künftige Entwicklung der Gartenkultur im weitesten Sinne, für die Vertiefung der Gartensehnsucht des Menschen und endlich für die Gestaltung der Gärten im besonderen von ausschlaggebender Bedeutung ist. Schon von vornherein hegte ich die Absicht, plastischen Schmuck in weitestem Umfange heranzuziehen. Dies allein war eine Sonderaufgabe für sich, und es wurde mehr und mehr offenbar, daß wirklich gute Plastiken, die mit Pflanze und Atmosphäre in eins gehen, recht selten sind. Doch auch diese Schwierigkeiten wurden mit freundlicher Hilfe der Künstler aus allen Teilen des Reiches überwunden.

Die Sonderschauen, welche mit der Frühjahrsblumen-Eröffnungsschau am 23. April ihren Anfang nahmen, dauern immer mehrere Tage und werden in jedem Monat neu aufgebaut. Dies geschieht in der Weise, daß jeder Sonderschau ein vollkommen neues Programm gestellt wird, um dem Ziele nahezukommen, möglichst alle Gebiete des Pflanzen-, Obst- und Gemüsebaues, wie auch die Verwendung der gärtnerischen Erzeugnisse einem großen Publikum praktisch vor Augen zu führen. Alles Nähere enthält der amtliche Führer durch die Ausstellung.

Im Juni findet die erste Blumenschmuck- mit Raumkunst-Ausstellung statt, im Juli die erste Rosenschau und zweite Blumenschmuck- mit Raumkunst-Ausstellung, Kirschen-, Frühobst- und Frühgemüse-Schau, im August die Sommerblumen- und Liebhaber-Schau, im September die Herbstblumen-Schau, im Oktober die Obst-, Gemüse- und Chrysanthemum-Schau.

Sie alle werden in den Hallen des Ausstellungspalastes untergebracht. Die

hier vorliegenden Aufgaben sind so ganz anderer Art als diejenigen, welche sich in der Ausstellung im Freien ergeben. Aber, ob es Warmhaus- oder Kalthauspflanzen sind, oder Schnittblumen, oder Früchte und Gemüse, immer werden die jeweils zur Verfügung stehenden Innenräume so gestaltet sein, daß sie zusammen mit dem Wesen, den Formen und Farben der Ausstellungsgegenstände in harmonischem Einklang stehen. Besonders abwechslungsreich werden die Sonderschauen auch dadurch in ihrer Erscheinung werden, daß für deren Aufbau auch die Raumgestaltung jedesmal nach neuen Entwürfen vorgenommen wird.

Den Auftakt für die Sonderschauen bildete die große Frühjahrsblumenschau, von welcher in diesem Hefte einige Bilder enthalten sind.

Solche Schauen könnte man Dekorationen großen Stils nennen. Die Wirkungen, welche hiervon auf den allereinfachsten wie auch auf das Auge des ästhetisch feinst empfindenden Menschen ausgehen können, sind meiner Ansicht nach durch kein anderes Material, das unsere Erde hervorbringt, zu erreichen. Eine befriedigende und eine beglückende Lösung wird sich aber nur dann ergeben, wenn mit Vorbedacht auf die zu zeigenden Pflanzencharaktere, Blütenfarben, Blütengrößen usw. auch der Ausstellungsraum als solcher eine in sich harmonische Raumgestaltung erfahren hat. Die Wege hierzu sind mannigfaltig. Am eindrucksvollsten in der rhythmischen Einheit ihrer Erscheinung waren zweifellos die Stilgärten, welche in die Hallen 13 und 14 eingebaut waren. In Grundriß, Anordnung und vertikalem Aufbau grundverschieden; der eine, man möchte sagen, von einer strengen Monumentalität, der andere von einer leicht beschwingten, überall bemerkbaren Lebendigkeit der Raum- und Pflanzenformen, waren sie so recht geeignet, die Betrachtung durch die Besucher und den Meinungsaustausch zwischen den verschiedensten Menschen anzuregen, die sich alle der Gegensätzlichkeit dieser beiden größten, farbenprächtigsten Räume wohl bewußt wurden und sich dann entsprechend ihrer persönlichen Neigung und Einstellung für die farbenlaute und ernste oder für die farbenzarte, andächtig heitere Harmonie entschieden.

Driesch. Zeichnung

Die große Aquarell-Ausstellung

(Als Ergänzung der deutschen Abteilung auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926)

Von WILL GROHMANN

Es war eine glückliche Idee des Sächsischen Kunstvereins, die Internationale 1926" durch eine große Aquarell- und Handzeichnungs-Ausstellung der deutschen Künstler zu ergänzen. Das Gesamtbild der Kunst in Deutschland erfährt dadurch quantitativ eine Erweiterung und wird verzweigter, bunter. Die Ausstellung hat auch die kleineren Sonderbegabungen und lokalen Größen heranzuziehen nicht verschmäht und aus über 3000 Einsendungen schließlich ein Drittel ausgewählt, das sich zu gleichen Teilen auf die Prominenten, den Durchschnitt und das Gros verteilt. Aquarelle und Handzeichnungen sind gemeinsam eingeladen worden, und es zeigt sich, daß bei allen den Künstlern, die nicht Spezialisten sind, diese Methode richtig war; denn die Grenze zwischen Aquarell und Zeichnung ist fließender geworden und heute auch bei demselben Künstler der Aufgabe und Absicht entsprechend veränderlich. Oft drängen diese zur stärkeren Betonung des linearen Gerüstes (George Groß), oft zur Ausschließlichkeit der Farbe (Schmidt-Rottluff). In der Fähigkeit, den Aufwand der Mittel präzis zu bestimmen, unterscheidet sich auch hier der Künstler vom Dilettanten. Die Zeiten der konventionellen Normierung sind zunächst einmal vorbei, und jeder Künstler hat mit sich selbst auszumachen, wo für seine darstellerischen Absichten die sprachlichen Mittel erschöpft sind; ebenso wie es seine Sache ist, aus welchem Reservoir (Natur, Gedächtnis, Imagination) er seine schöpferischen Kräfte speist, und bis zu welchem Grade er seine Vorstellungswelt in Aquarell und Zeichnung ausformen will. In Zeiten der Überlieferung und der Übereinkunft wird es immer eine Abgrenzung der besonderen Mitteilungsarten auf Grund technisch-handwerklicher oder gestalterischer Elemente geben; Aquarell und Zeichnung erscheinen als Vorstufe, als Naturstudie, Kompositionsskizze, Notierung eines Einfalls, nicht als Selbstzweck, als eine Gattung für sich. Heute durchläuft beide Mitteilungsarten der ganze Prozeß des künstlerischen Schaffens vom ersten Einfall, der ersten Notiz vor der Natur oder aus dem Gedächtnis bis zum fertigen Bild. Unnötig zu sagen, daß mit diesem nicht die Vortäuschung eines Gemäldes gemeint ist; fertig ist, was sein Gesetz erfüllt, nichts anderes. Fertig als Bild ist eine Zeichnung von Schlemmer, ebenso wie ein Aquarell von Dix; in beiden erreicht der Antrieb das in ihm liegende Ziel. Das gilt nicht für Aquarelle und Pastelle, die in unlauteren Wettbewerb mit dem Gemälde treten und sich durch diese Prätensionen ad absurdum führen (Beispiele vorhanden). Es wäre eine lohnende Aufgabe für später, einmal nach solchen rein gestaltungsmäßigen Gesichtspunkten eine Ausstellung aufzubauen.

Die Leitung des Sächsischen Kunstvereins (R. Richter) und der Arbeitsausschuß haben nach Bedeutung und Zusammenhang die Arbeiten geordnet und die Produktion des einzelnen nicht getrennt, so daß jeder ganz sachlich und durch dekorative Hängerücksichten unbeschwert zur Geltung kommt. Ein besonderes Verdienst ist der Ausbau des Materials nach der Seite der Sonderfälle: Bildhauerzeichnungen (Barlach, Lehmbruck, Albiker, Kolbe, Wrba u. a.), Karikaturen (Gulbransson, T. T. Heine, K. Arnold), Humoristen (Eugen Kirchner, E. Harburger, Oberländer, Zille). In einem Raum sind Arbeiten der jüngst Verstorbenen liebevoll gehängt (F. Marc, A. Macke,

W. Rösler, Th. von Brockhusen, A. Weisgerber, Westermayr); die Abteilung der Liebermann, Slevogt, Corinth ist durch Blätter Thomas, Kalckreuths und Trübners geschickt ergänzt. Im übrigen beherrscht ein sympathischer demokratischer Zug die ganze Veranstaltung; Prominente und solche, die es werden wollen, sind gleich gut gehängt, und nur an ein paar Stellen, wo das Material der Grenze des Unzulänglichen sich nähert, tritt eine leise Beunruhigung des Betrachters ein, der aber gern zugibt, daß solches in einer Aquarellausstellung dieses Ausmaßes unvermeidlich ist.

Der Auftakt des Eingangssaales mit E. L. Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Rohlfs, Kerschbaumer, Böckstiegel lädt zum Verweilen ein. Schmidt-Rottluffs Aquarelle sind von derselben Farbigkeit wie seine Holzschnitte, nur innerlich bewegter, atmender. Sie kontrastieren mit den linear und farbig außerordentlich differenzierten Blättern Kirchners, dessen Sensibilität immer von neuem überrascht. Otto Müller ist sich ebenso gleichbleibend wie Rohlfs vielgestaltig. Noldes leuchtende Blumen und Tiere hängen den großen Blättern Otto Langes und Felixmüllers gegenüber, im gleichen Saal mit den Zeichnungen Hofers, Kokoschkas, Barlachs, den Arbeiten Corinths und der übrigen Impressionisten. Die Blätter sind sorgfältig ausgewählt und teilweise ersten Ranges, besonders bei Liebermann. Da in den Nebenkojen Groß, Dix, Schlichter, B. Kretzschmar und andere Geistesverwandte hängen, ist der Eindruck auch dieses Saales geschlossen. Von den Jüngeren ist W. Heckrott der beste Darsteller von Tieren, Cassel ein bemerkenswerter figuraler Interpret, Winkler ein begabter Landschafter, Voll ein ebenso innerlicher wie virtuoser Zeichner. W. Jacob, W. Rudolph, J. Hegenbarth sind mit den Genannten die Avantgarde des Dresdner Nachwuchses, dessen sich Gußmann, Sterl und Dorsch als ihre Lehrer nicht zu schämen brauchen. Von München sind die Freunde der Sachlichkeit (Mense, Schrimpf, Unold usw.) herübergekommen, ebenso die alte und neue Akademie: Stuck, Zügel, Dill, Schinnerer u. a. Die Berliner Auslese bietet keine großen Überraschungen (R. Großmann, Jäckel u. a.), dafür ist die Dresdner um so reicher. Über 200 Aussteller füllen das Haus, darunter zirka 50 Plastiker, unter denen neben den Arrivierten wie Lehmbruck, de Fiori, Kolbe, Albiker, Scharff und Steger die noch unbekannteren Eugen Hoffmann, Maskos und Godenschweg einen weiteren Aufstieg erwarten lassen.

R U N D S C H A U

DRESDEN SOMMER 1926

Der „Grünen Stadt am grünen Fluß" huldigte man bei einem der jüngsten internationalen Kongresse, die in Dresden tagten, von Männern aus allen Gegenden Europas. Die Stadt der Parke, Blumen, Alleen und Gartenplätze weiß um die Reize ihrer landschaftlichen Schönheit. Und es scheint, als ob sie trotz aller großstädtischen Entwicklung die Gartenstadt bleiben werde, die gerade in diesem Jahre schönste Triumphe feiert. Eine Gartenstadt mit mehr als 600 000 Einwohnern, die trotz den Einverleibungen von 23 Dörfern erst die zweitgrößte Stadt Sachsens ist und von Leipzig in dieser Entwicklung schon überflügelt wurde.

Mit dem wunderbar widerstandsfähigen Gesetz des eigenen Wesens wehrt Dresden sich gegen die Nivellierung zur Allerweltsgroßstadt. Mächtig lebt immer noch der alte Kern der Königsstadt Augusts des Starken. Und wenn man in diesen Zeiten alles tut, was möglich ist, um den Verfall der Sandstein-Architektur und -Plastik des Barock und Rokoko aufzuhalten, so ist das keine Restaurierungswut, sondern ein Lebensbedürfnis der Stadt. Zwinger und Frauenkirche findet der Fremde auch in diesem Jahr noch umbaut von Gerüsten, Gewandhaus und Ministerhotel und viele Einzelheiten wurden mit Takt wiederhergestellt. Galerien und Museen haben trotz der Hergaben an das Haus Wettin nichts Wesentliches eingebüßt. Der Kern der Altstadt um Altmarkt, Neumarkt und Schloß, die am meisten durch die Entwicklung gefährdet waren, sind durch die heutige Bau- und Verkehrspolitik geschützt.

Denn das neue Dresden wird um der Straßenbahnen willen keine Straßen des Zentrums mehr durchbrechen. Im Gegenteil ist man dabei, den Verkehrsbetrieb aus den engen Straßen heraus in die neueren breiten zu verlegen. Eine ganze Reihe neuer Autobuslinien ist eingerichtet und dient dem Schnellverkehr zu den ausgedehnten Vororten. Elektrische Schnellbahnen für den Überlandverkehr sind geplant. Damit zusammen hängt die Straßenherstellung großen Stils, die nach allen Peripherien der Stadt hinaus durchgeführt wird. Hinaus bis an Feld und Wald, Hügel und Heide. Das neue Dresden wird ein Siedlungs-Dresden. Es bleibt ein Triumph für das kleine Hellerau und seine Gründer Wolf Dohrn und Karl Schmidt, daß es so der Entwicklung vorausgeeilt ist. Die Stadt selbst hat diese Siedlungspolitik in die Hand genommen und geht in diesem Sinne auch an alle Schul- oder Hospitalbauten heran.

Großartig entfaltet sich das neue Hochschulviertel auf den Südhöhen. Martin Dülfers weitsichtige und schöne Planung des Komplexes der Neuen Technischen Hochschule wächst zusehends seiner Vollendung entgegen. Die mächtigen Institutsbauten sprechen deutlicher als alles von der bedeutsamen Entwicklung der Dresdner Hochschule. Und das neue Studentenhaus ist eine der Zentralstellen des deutschen Studententums geworden.

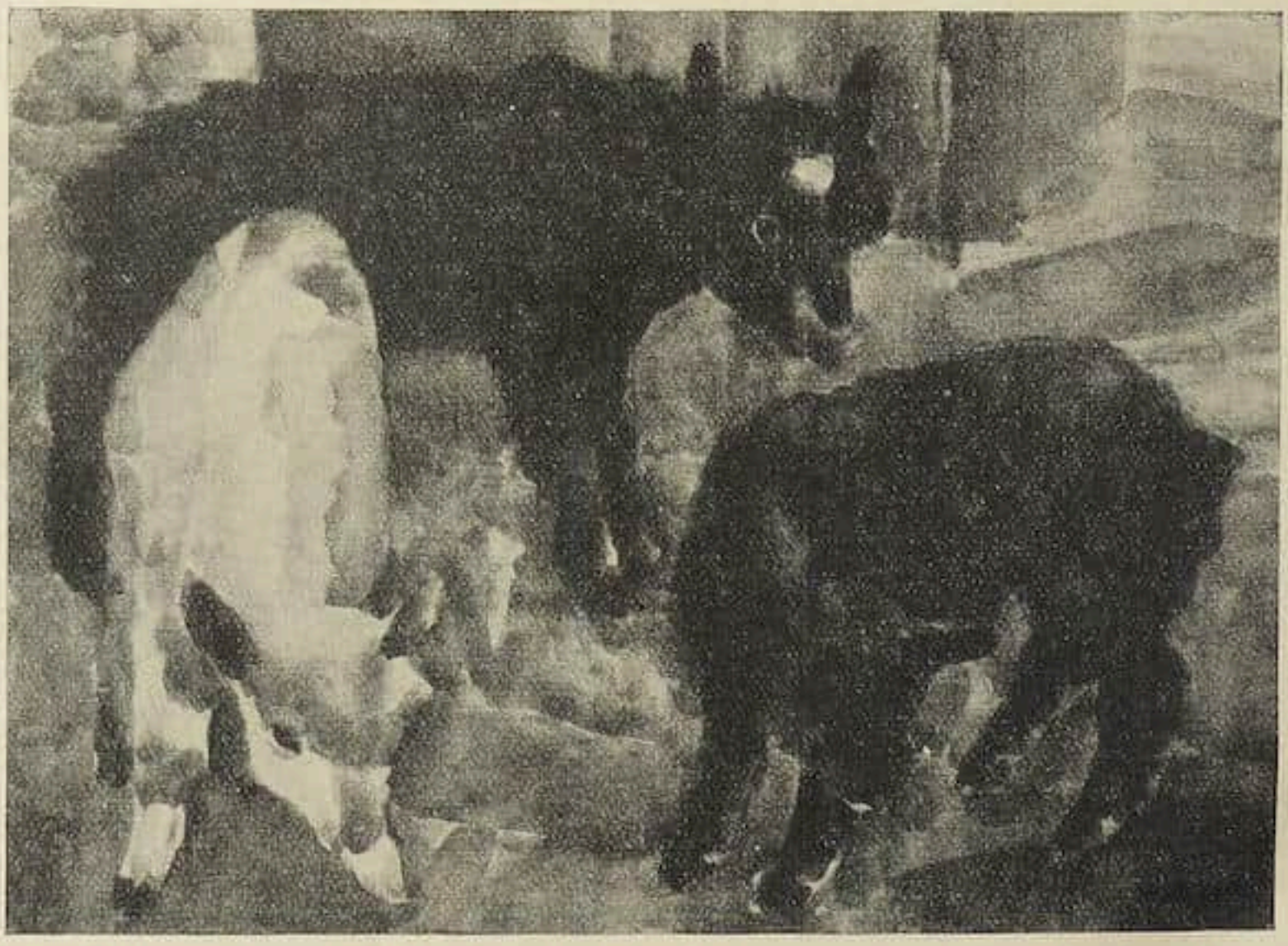
Im Zusammenhang mit dem neuen Geist der Stadt darf das Deutsche Hygienemuseum nicht vergessen werden, das noch in den provisorischen Räumen des alten Marstalls am Zwinger auf den längst geplanten Neubau wartet. Und als Zeichen der mächtigen Entwicklung des Sports steht am Großen Garten das Stadion, das schon bedeutsame nationale und internationale Wettkämpfe sah. In seiner unmittelbaren Nachbarschaft ist ein modernes Sportbad eben eingeweiht worden.

In diesem Dresden von 1926, aus Altem und Neuem zusammengewachsen, lebt nach alter Tradition, in neuerer Zeit nicht ohne viel Hingabe und Mühe wach erhalten, künstlerischer Geist. Die Kunststadt Dresden, repräsentiert in gleicher Weise

Schmidt-Rottluff — Bildnis

Aus der Aquarellausstellung im Dresdner Kunstverein

R. Sterl — Steinbrecher



W. Heckrott — Junge Ziegen

Aus der Aquarellausstellung im Dresdner Kunstverein

Palucca Schule Dresden
Solo Gruppen Bühnen Tanz
Tanzgymnastik • Tanzpädagogik

Berufsausbildung u. Laienkurse
für Erwachsene u. Kinder

Unterrichtsräume:
Augustusstr. 1 (Johanneum) u. Bürgerwiese 25

Prospekte, Auskünfte u. Anmeldungen durch
das Sekretariat Augustusstr. 1, Tel. 21790

Malmedé & Geißendörfer
Köln a. Rh. · Unter-Sachsenhausen 33

Antike Möbel
vom 15. bis 18. Jahrhundert
Tapisserien / Plastik / Gemälde / Porzellane, wie altes hochwertiges Kunstgewerbe jeder Art

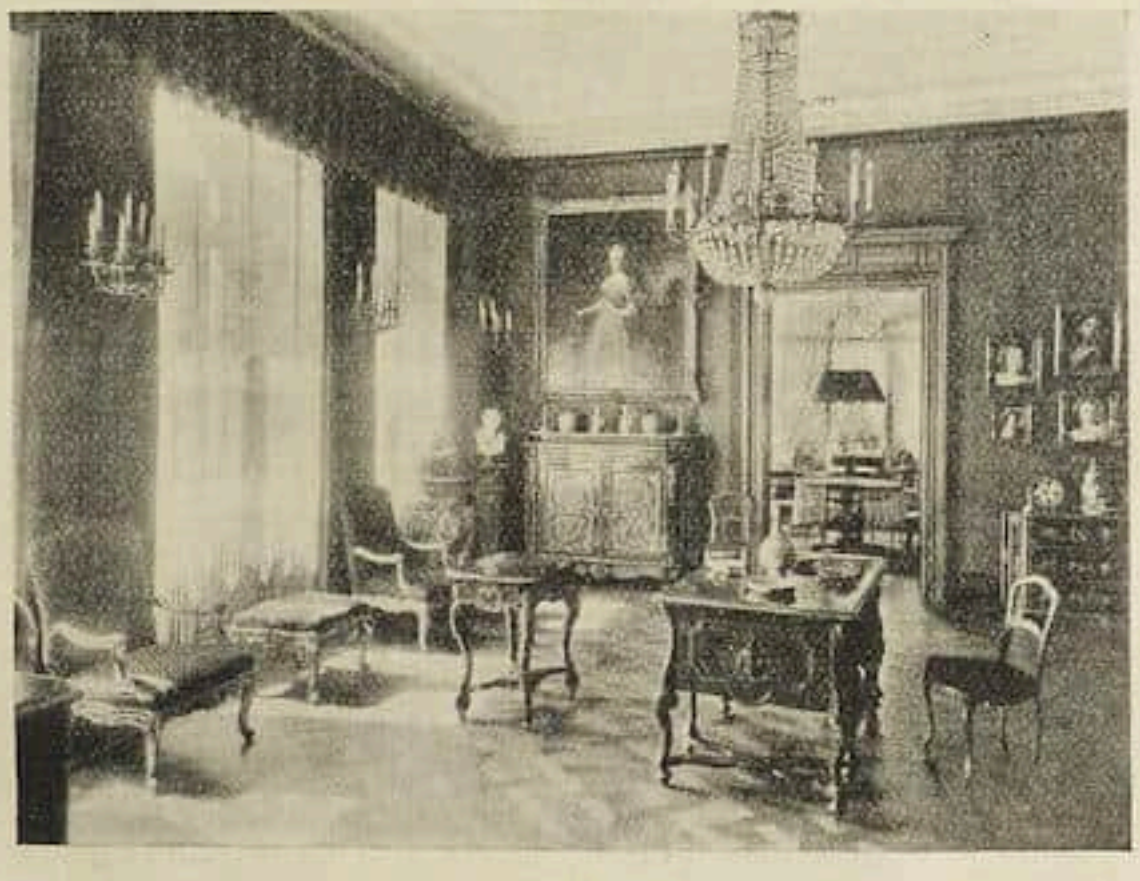
L. Malmedé, Barcelona
68 Paseo de Gracia

durch Besitz und Pflege der Werke alter Kunst wie durch die lebendige Pflege des gegenwärtigen Kunstschaffens, unterscheidet sich durch eine große Stetigkeit der Kräfte und Interessen. Selbst wenn es scheint, Dresden sei auch künstlerisch Provinz, so würde das nur ein Vorwurf sein im Hinblick auf den lärmenden internationalen Kunstmarkt. Die stillere Existenz der Stadt mag alle, die zum Markt drängen müssen, bedenklich stimmen. Künstlerisches Leben wird sie treuer bewahren.

Was sich davon auf die bildenden Künste bezieht, wird an anderer Stelle dieses Heftes dargestellt. Soweit es um Theater, Musik, Tanz geht, ist zu sagen, daß der internationale Rang Dresdens nie bestritten worden ist. Es gab blühendere Epochen als die gegenwärtige, alle Welt leidet darunter, aber um so wichtiger ist, was sich erhielt.

Die Staatstheater haben sich auch durch krisenhafte Zeitläufte ihren hohen Charakter zu bewahren gewußt. Die Oper beweist in jeder Spielzeit ihre Sonderstellung. Richard Strauß-Zyklen, die durch Werfels Fassung neu gewonnene „Macht des Schicksals" von Verdi, daneben ein so verheißungsvolles Werk der jüngsten Generation wie Kurt Weills „Protagonist" (nach Georg Kaiser, in der ungewöhnlichen Regie

P. RUSCH · DRESDEN-A.
Sidonienstraße 27 (nahe Hauptbahnhof) / Telefon 16279



Gemälde erster Meister / Handzeichnungen, antike Möbel, Porzellane
Um Besichtigung wird gebeten — Man verlange illustrierten Katalog

des Schauspielregisseurs Gielen) sind bewundernswürdige Leistungen. Ihnen folgt im Juni die deutsche Uraufführung von Puccinis „Turandot". Fritz Buschs Dirigentenkunst, die großen Stimmen, die bedeutenden Darsteller und das herrliche Orchester — das ist als Komplex noch immer eine Seltenheit in Deutschland. Das Schauspielhaus hat ein Ensemble von großer Geschlossenheit und Tradition. Es hat sich noch fast vollzählig aus den Zeiten des Hoftheaters, des Grafen Seebach und des Dr. Zeiß erhalten. Die Kultiviertheit seines Ensemblespiels ist außerordentlich. Es erweist sich in Aufführungen der alten „Dame Kobold" (Alice Verden) von Calderon wie im modernen „Zweimal Oliver" (Lindner) von Georg Kaiser, im Tragischen wie bei Kleists „Hermannsschlacht" und im Gesellschaftslustspiel („Mrs. Cheneys Ende" von Lonsdale.) Bis zu welcher Kraft einzelne Künstler sich entfalten, erfährt man etwa im Molière, wenn Ponto den Geizigen spielt.

Dem Alberttheater gab Hermine Körner mit einem sich immer besser einspielenden Ensemble eine leider zu kurze Glanzzeit künstlerischer und wirtschaftlicher Erfolge. Woran sie selber durch die Meisterschaft ihrer Komödienkunst den Hauptanteil hatte. Auch das jüngste Neue Theater entwickelte sich mit einem erlesenen Spielplan und viel Unternehmungsgeist.

Operette, Lustspiel und Revue finden ihre Stätte im Zentraltheater, das Residenztheater ist ganz bei der Operette geblieben.

Die Pflege der Musik ist wesentlich verknüpft mit der Oper. Ihre Sinfoniekonzerte geben die Höhepunkte, sie werden ergänzt durch diejenigen des Philharmonischen Orchesters. In diesen und den Solistenkonzerten hört man alle Sänger und Pianisten, Geiger und Kammermusiker von Rang. Die alte Musik in den Kirchen (katholische Hofkirche und Kreuzkirche), auch vom Tonkünstlerverein gepflegt, die neue ebenfalls von diesem Verein und wenigen Spezialisten. (Paul Aron.)

Aber der Tanz, der künstlerische Tanz, der hat in Dresden mindestens die gleiche Bedeutung erlangt. In Hellerau, dem Sitz des Dalcroze und der rhythmischen Gymnastik, begann Dresdens führende Rolle als Stadt des Tanzes. Mit Mary Wigman wurde es zum Mittelpunkt tänzerischer Entwicklung. Von Dresden aus eroberte der neue Tanz, der mit der Entdeckung und Befreiung des Körpers zusammenhängt, wie sie von Hygiene und Sport auf ihre Weise geschahen, halb Europa. Die Triumphreisen der Wigman, ihrer Gruppe und ihres Tanzdramas endeten immer wieder in Dresden. Hier wuchs auch die erste selbständige Tänzerin dieser Schule heran: die Palucca, die dem neuen Tanz auf ihre

GROSSE
AQUARELL-AUSSTELLUNG
DRESDEN 1926
BRÜHLSCHE TERRASSE
MAI BIS SEPTEMBER

AQUARELLE / PASTELLE
HANDZEICHNUNGEN / KLEINPLASTIK

einfache und naturhafte Art neue Ausdrucksmittel gewann. Wigman-Schule und Palucca-Schule werden auch für die nächste Zukunft das Hauptinteresse dieser jüngsten Kunst behalten. Es bleibt abzuwarten, ob das Opernballett, das unter der Leitung von Ellen v. Cleve-Petz steht, unter dem Drucke dieser Nachbarschaften eine Erneuerung erfahren wird, von der manche schon Anzeichen zu sehen glauben.

Den geringsten Raum nimmt im künstlerischen Leben der Stadt die Literatur ein. Nur wenige Autoren von Rang leben in Dresden. Literarische Zeitschriften erscheinen schon lange nicht mehr hier. In literarischen Zirkeln und Vereinigungen geschieht meist nur durch berühmte Gäste Bemerkenswertes. Es könnte nur von dem literarischen Leben die Rede sein, das sich in den Arbeitszimmern der Dichter und Schriftsteller abspielt. In Vortragssälen erfährt man gelegentlich davon. Und wenn davon die Rede ist, kann nicht vergessen werden, ein Wort über Midia Pines zu sagen, die Sprecherin der Dostojewski, Tolstoi und Gogol, ein Phänomen künstlerischer Offenbarung durch das gesprochene Wort, wie es nur wenige gibt.

Aber Dresden ist ja eine Fremdenstadt, ist seit hundert Jahren Pensionatsstadt. Nach Dresden zieht es die halbe Welt immer wieder, und die großen Namen der Kunst finden sich nicht nur auf den Hotellisten. Immer lebt eine wenn auch kleine Gruppe von Menschen hier, die zu der großen Welt draußen in innigen Beziehungen steht. Was sind heute trennende Entfernungen! Und voll von Gästen der künstlerischen und geistigen Welt ist Dresden stets. Hier erlebt man ihre Werke und Leistungen, und hier wirken sie so gut wie an ihrem Wohnsitz. Das mag gerade sie alle an Dresden und die Stadt an alle binden.

Alfred Günther (Dresden).

BAUTEN / SCHLÖSSER / SAMMLUNGEN / KUNSTSALONS

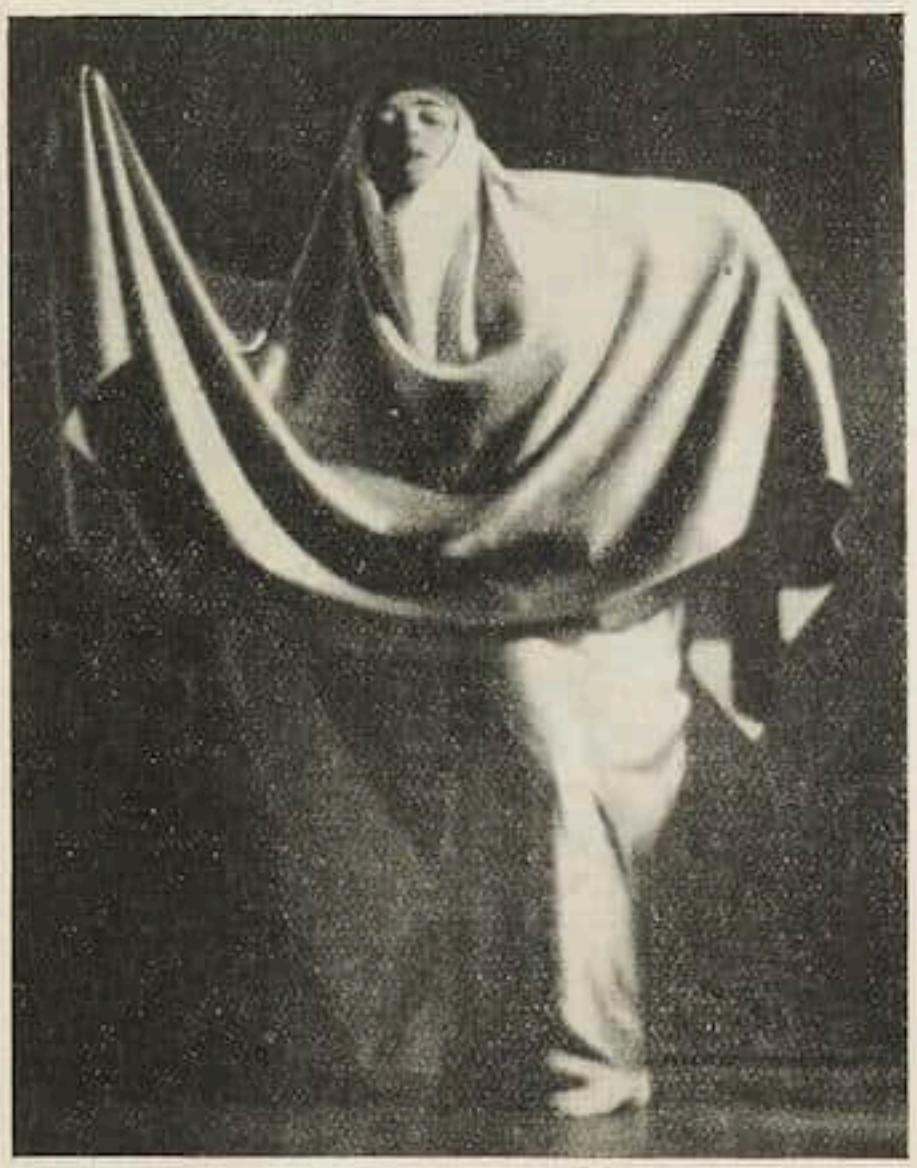
Dresden ist durch August den Starken und seinen Sohn August III. die Stadt des Barock und Rokoko geworden und geblieben. Die besten Architekten wurden mit der Ausführung der Bauten beauftragt, gleichzeitig wurde eine umfassende Sammeltätigkeit begonnen.

Aus dem Mittelalter steht nur noch die Sophienkirche, ein zweischiffiger Hallenbau, als Barfüßerkirche ursprünglich ohne Turm.

Aus dem 16. Jahrhundert existiert seit dem Brand des Schlosses 1701 nur noch das Portal des Georgentores (jetzt im Schloßwinkel gegenüber der Hofkirche), das Portal der Schloßkapelle (jetzt am Jüdenhof), die Treppentürme des Schlosses und die Altane im großen Schloßhof.

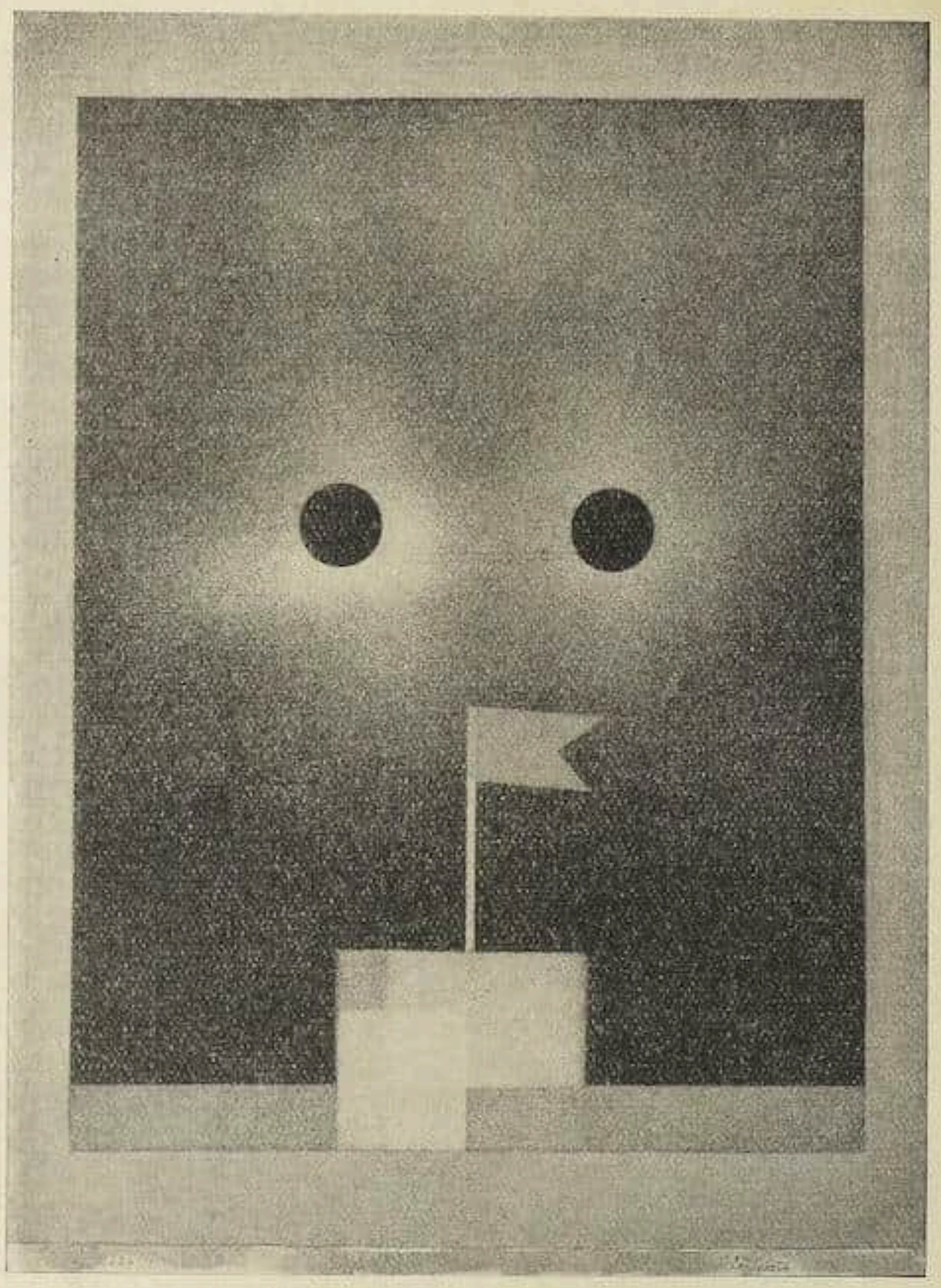
Palucca

Sprung
Photo H. Erfurth



Mary Wigman

Vision
Photo Ch. Rudolph



Paul Klee — Seewarte. Aquarell. 1926

Aus der Ausstellung in der Neuen Kunst Fides, Dresden, Struvestraße 6

GALERIE NEUE KUNST FIDES

LEITUNG RUDOLF PROBST

AUSSTELLUNGEN JUNI BIS SEPTEMBER

PAUL KLEE JUSSUF ABBO EMIL NOLDE

INDONESISCHE TEXTILIEN / ALTE OSTASIATISCHE KERAMIK
ERZEUGNISSE DER BAUHAUS-WERKSTÄTTEN IN DESSAU

GEÖFFNET TÄGLICH 9–7 / SONNTAG 11–1 UHR / TEL. 29359

DRESDEN-A. STRUVESTR. 6 NÄCHST PRAGER STRASSE

WIGMAN-SCHULE-DRESDEN

Bautzner Straße 107 (die frühere Schillerstr. 17)

Leitung: **Mary Wigman, Elisabeth Wigman, Will Goetze**

BERUFSAUSBILDUNG IN TANZ

Gruppen- und Einzelstunden / Geräuschrhythmik
Tanzregie / Tänzerische Musiklehre

Sommerkurs 1926

vom 19. Juli bis 28. August

unter Leitung von zwei Meisterschülerinnen Mary Wigmans

Der Sommerkurs soll auswärtigen Schülern Gelegenheit geben, die tänzerische Arbeitsweise der Wigman-Schule kennen zu lernen, sich für ein geplantes Studium vorzubereiten oder das begonnene zeitweise unterbrochene Studium fortzusetzen und zu ergänzen.

Laienkurse für Erwachsene und Kinder. Männerklasse

Ausführliche Prospekte, Auskunft, Anmeldung: **Sekretariat der Wigman-Schule, Dresden-N.,** Bautzner Straße 107 (die frühere Schillerstraße 17) Fernruf Nr. 10488

Täglich ¼4 und ¼6 Uhr

FILMSPIELE

Für Jugendliche erlaubt

Preise: —.50 bis 2.— M.

RESIDENZ-THEATER

Cirkusstraße Nr. 16 ✦ DRESDEN ✦ Ruf: 13202 u. 18562

Täglich 8 Uhr abends

OPERETTEN-VORSTELLUNG

Großstadt-Programm / Preise: 1.— bis 6.— M.

Im 17. Jahrhundert entsteht unter Johann Georg II. der Große Garten (Park) mit dem Lustschloß in der Mitte nach genuesischem Vorbild. Die Marmorfiguren im Park: Arbeiten der Italiener Baratta, Balestra, Coradini u. a. 1670—1676 Schloßtum. Im 18. Jahrhundert unter August dem Starken Palast-, Kirchen- und Lustbauten: der Zwinger (ein Festspielplatz, umrahmt von Pavillons und Galerien für die Zuschauer) erbaut von Pöppelmann, figürlicher Schmuck zum Teil von Permoser. Frauenkirche (Zentralbau mit Emporen) als protestantische Predigtkirche erbaut von G. Bähr. Dreikönigskirche von Bähr und Pöppelmann. Das Japanische Palais (jetzt Landesbibliothek, ursprünglich Porzellansammlung) von Pöppelmann und Longuelune. Das Coselsche und Hoymsche Palais von Chr. Knöffel. Katholische Hofkirche von G. Chiaveri (durch Grundriß: Basilika und Chorumgang sowie den hohen Fassadenturm gotischen Kathedralen in der Wirkung nahestehend). Zahlreiche Wohnhäuser von Bähr und Pöppelmann.

19. Jahrhundert: Schinkels Altstädter Hauptwache; Gottfried Sempers Gemäldegalerie, Hoftheater (1869 abgebrannt, neu aufgeführt durch Manfred Semper) und Oppenheimsches Palais an der Bürgerwiese.

Von den Schlössern wurde Moritzburg bereits 1542—1546 unter Moritz II. errichtet, durch Pöppelmann umgebaut; Pillnitz entstand unter August dem Starken, besonders schön das Wasserpalais (Pöppelmann und Longuelune); Großsedlitz bauten Knöffel und Longuelune.

Die staatlichen Sammlungen gehen zum weitaus größten Teil auf August den Starken und Friedrich August III. zurück.

Die Gemäldegalerie verrät heute noch in der Zusammensetzung den Geschmack des 18. Jahrhunderts. Die Primitiven fehlen fast ganz. Die Hochrenaissance ist am besten vertreten infolge des Ankaufs der 100 besten Bilder aus der Sammlung des Herzogs Franz III. von Modena im Jahre 1745 (Raffael, Giorgione, Tizian, Correggio). Berühmter Reichtum an Bildern des heute wieder sehr geschätzten 16. Jahrhunderts (Hauptwerke von A. Carracci, G. Reni, Procacino, Guercino, Crespi, Caravaggio, Feti, Dolci u. a.). Venezianische Veduten A. Canales und Fr. Guardis; Dresdner Ansichten Belottos. Franzosen: Poussin und Watteau. Spanier: Murillo, Ribera, Zurbaran, Velasquez. Niederländer: Maler des 17. Jahrhunderts, 16 Rembrandt, 2 Vermeer. Deutsche: Hausbuchmeister, Dürers Dresdner Altar, Cranachs Martyrium der heiligen Katharina; guter Bestand an Bildern des 17. Jahrhunderts. Aus dem 19. Jahrhundert: große Anzahl von Bildern der Dresdner Romantiker: C. D. Friedrich, Carus, Dahl, Gille, Kügelgen, Rayski, L. Richter. (Vieles da-

KUNSTHANDLUNG
EMIL RICHTER
INHABER DR. R. H. MEIER
DRESDEN-A.
GEGR. 1848 / PRAGER STR. 15
20 Ausstellungs- und Verkaufsräume

*

Alte und neue Meister
Handzeichnungen / Aquarelle
Sammler-Graphik
Verlag u. a. Prof. Käthe Kollwitz

*

Antiquitäten:
Stilmöbel, Porzellane, Gläser, Zinn,
Miniaturen, Stoffe, Bronzen, Kunstgewerbe,
Reproduktionen

Regelmäßige Frühjahrs- u. Herbst-Auktionen

LICHTDRUCK
Kunstblätter
und Buch-Beilagen
nach Gemälden,
Stichen, Zeichnungen,
Photographien
usw.
in erstklassiger Ausführung
liefert
GRAPHISCHE KUNSTANSTALT
TRAU & SCHWAB
DRESDEN A. 19
BERGMANNSTR. 25

DRESDEN

Alkoholfreie Gaststätten

Geschäftsstelle: Sidonienstraße 18 I. Tel. 22450

Hospiz, Johann-Georgen-Allee 16, evtl. Massenquartier. Tel. 22542, 5 Min. v. d. Ausstellung

Hospiz, Feldgasse 7, am Hauptbahnhof. Tel. 22741

Hospiz Sidonienhof, Reitbahnstr. 34, Tel. 17434, am Hauptbahnhof

Speisehaus, Winckelmannstraße 4, evtl. Massenquartier. Tel. 41909, am Hauptbahnhof

Speisehaus, Wettinerstr. 5, am Postplatz. 22924

Sidonienhof, Reitbahnstraße 34

2 Minuten vom Hauptbahnhof

mit ständiger Schaufenster-Ausstellung

Zur Beachtung.

Für Kunstmaler u. Kunsthändler!

Anfertigung aller Arten Goldrahmen / Einrahmen und Reinigen jeder Art Bilder, fachmännisch durchgeführt, sowie Neuvergoldung von Kirchen, Sälen und alter Kunstdenkmäler unter Garantie / Auf allen diesen Gebieten anerkannter Spezialist.

Holz-Imprägnierungsmittel

PUCKELIN

Unübertroffen

Befreit jede Art Holz völlig vom Wurm und verhindert dessen Wiedereinsetzen für immer.

Verlangen Sie Prospekt und Aufklärung

OTTO PUCKELWARTZ

Alleinhersteller und Vertrieb

Vergolderei und Restaurator beim Landesamt für Denkmalspflege

Dresden-N. 6 / Niedergraben 5

Fernruf 12539

von in der Filialgalerie, Parkstraße.) Gut vertreten: Deutsche Impressionisten.

Kupferstichkabinett: Wertvollster Besitz sind die Holzschnitte und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts.

Museum des Sächsischen Altertumsvereins: Heiliges Grab aus der Sophienkirche, Apostel aus Freiberg.

Albertinum: Antikensammlung. Moderne deutsche und französische Plastik.

Porzellansammlung: Chinesische, japanische und Meißner Porzellane und Keramiken.

Grünes Gewölbe: Sammlung schönster Erzeugnisse der Kunstindustrie und der kostbarsten Schätze der sächsischen Herrscher (Schmuck, Kronjuwelen, Gefäße).

Historisches Museum und Landesmuseum für Sächsische Volkskunde haben mehr kulturhistorisches Interesse, das Münzkabinett ist reich an sächsischen Münzen.

* * *

Von den Kunstsalons ist die älteste Firma in Dresden die Galerie Arnold. Seit über 30 Jahren macht die Galerie die Öffentlichkeit mit dem Besten der neuen Kunst im 19. und 20. Jahrhundert bekannt. Für das Verständnis der Kunst in Dresden hat die Galerie Arnold das meiste getan. Menzel, Thoma, Leibl, Trübner, Liebermann, Corinth, Slevogt, Munch, Hodler, die französischen Impressionisten und die Modernen waren wiederholt zu sehen. Das graphische Kabinett enthält reiche Schätze an Handzeichnungen und graphischen Blättern des 19. und 20. Jahrhunderts.

Die „Neue Kunst Fides" setzt sich ausschließlich für die moderne Kunst ein, speziell für die Meister des Bauhauses-Dessau; für Nolde, Jawlensky, Dix, Dresdner Künstler. (Juni 1926: Klee, Juli: J. Abbo, August: Nolde, September: Cassel.) Ausgezeichnete Vortragsveranstaltungen (Gropius, Kandinsky, Moholy-Nagy, Laban, Lasker-Schüler, Midia Pines).

In ähnlicher Richtung arbeiten das Graphische Kabinett Hugo Erfurth und die Kunstausstellung Kühl und Kühn. Kühl und Kühn bringt im Juni J. Hübner, im Juli L'Hote. Emil Richters Moderne Galerie und Bücherstube (Inhaber E.E. Baumbach) im Juni: Foujita, im Juli: Boyer, im September: Kisling, Modigliani. Die Kunsthandlung Rusch eröffnet am 1. Juli eine Ausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen C. D. Friedrichs. Die Radierungen und Holzschnitte werden vollständig vorhanden sein. In der übrigen Zeit: aus ehemaligem königlichen Besitz alte Gemälde Dresdner Meister um 1800. Die Spezialität M. Salomons ist Alt-Meißner Porzellan und Kunstgewerbe, die H. Balls alte Möbel, Gobelins, Kunstgewerbe, Gemälde alter Meister. *Will Grohmann.*

Eine Lebenskünstlerin

ist jede Frau, die es versteht, Arbeit und Ruhe in rechtem Gleichgewicht zu halten. Eine Stunde der Ruhe nach Tisch, ein gutes Buch in der Hand und ab und zu ein Stückchen Dessert in den Mund – das gibt Körper und Geist neuen Schwung. Probieren sie getrost alle Marken! Schließlich bleiben Sie doch bei dem wohlschmeckenden

Tell-Dessert

Käuflich: in allen einschlägigen Geschäften

Hartwig & Vogel A.-G., Dresden

Die vierte Auflage 17.—21. Tausend

Bruno Taut

Die neue Wohnung · Die Frau als Schöpferin

Oktav-Format

120 Seiten mit 65 Abbildungen

Geheftet M. 3.50; In Halbleinen M. 4.40

Klinkhardt & Biermann·Verlag·Leipzig

AUSSTELLUNGEN

Fides: P. Klee / E. Richter (E. Baumbach): J. Egry, Foujita / Kühl und Kühn: Julius Hübner.

So oft Klee eine neue Aufhellung der irdischen und jenseitigen Tatsachen und Beziehungen bringt, erscheint eine weitere Bereicherung seiner Anschauungsform geradezu ausgeschlossen. Wiederholt schon hat Klee vom Zentrum seiner schöpferischen Intuition aus Vorstöße in das unbekannte Land unserer Erfahrung und unserer Ahnung unternommen, daß man auf Ausbau des Gewonnenen, nicht auf neue Entdeckungen gefaßt ist. Die gegenwärtige Ausstellung neuer Arbeiten Klees in der „Fides" ist so reich, daß es fast unmöglich ist, eine Vorstellung davon zu geben. Es sind 100 Aquarelle, 90 aus den letzten zwei Jahren. Die Produktivität Klees ist für andere beängstigend, nicht für ihn und seine Kunst. Der Hinweis auf jedes einzelne Blatt müßte zu langen Analysen seiner unerschöpflichen Form führen und könnte sie doch kaum andeuten. Das Liniennetz dominiert über die Farbigkeit, der eine mehr zusammenhaltende und ausdruckverstärkende Rolle zufällt. Der pelzige Divisionismus seiner Striche in zahlreichen Arbeiten des Vorjahrs ist auf vielen Blättern der unendlich verlaufenden Linie gewichen, die gern nach Parallelen als Bestätigung und Verstärkung sucht. Aber es sind auch ganz andere Instrumentationen des Bildes dabei, denn alles Erschaffene findet sich bei Klee immer wieder in neuen Potenzierungen und Durchdringungen zusammen. Das aktuelle Unterbewußtsein und das der Erinnerung durchkreuzen und bereichern sich in wechselnden Formen.

Bei E. Richter (Baumbach) ist auf den Ungarn J. Egry Foujita gefolgt. Egry gilt in Ungarn als bester lyrischer Naturalist. Uns haben seine Landschaften vom Plattensee weniger zu sagen, ihre Gestaltungsweise gehört, an europäischen Verhältnissen gemessen, der Vergangenheit an. Foujita ist zum erstenmal in Dresden mit ca. 20 Gemälden und ebenso vielen Handzeichnungen und Graphiken. Er ist der einzige Künstler Ostasiens, dem es gelungen ist, eine gewisse Synthese zwischen Europa und Asien zu finden. In seinen Gemälden, die alle aus den letzten zwei Jahren sind, stecken Pariser Erfahrungen ebenso wie japanische. Der Kontur hat auf den Bildern wie auf den Radierungen eine für uns seltene Zartheit, der die Andeutung des Modelé entspricht.

Der Kunstsalon Kühl und Kühn eröffnet in diesen Tagen eine Ausstellung von 83 Handzeichnungen Julius Hübners (1806 bis 1882), denen aus Privatbesitz einige Gemälde hinzugefügt sind. Es handelt sich um die Sammlung, die im vorigen Jahr in der Nationalgalerie zu sehen war und über die der Cicerone 1925 S. 995 ausführlich berichtet hat.

Will Grohmann.

GÄRTEN AUS ALTER ZEIT

Im Hinblick auf die Gartenbauausstellung veranstaltet das staatliche Kupferstichkabinett im Zwinger während des Sommers aus seinen reichen vielseitigen Beständen eine ebenso reizvolle wie belehrende Ausstellung älterer Gartenkunst, die zeitgenössische Ansichten aller berühmten europäischen Gärten aus mehreren Jahrhunderten zeigt. Liegt bei dieser Veranstaltung das Schwergewicht naturgemäß auch auf Deutschland: Dresden, Pillnitz, Wörlitz, Nymphenburg, Schleißheim, Herrenhausen — um einige Beispiele zu nennen — so fehlen auch nicht die bemalten Kupfer der Wiener Schütz, Ziegler und Janscha oder die Kupfer J. W. Baurs zur Illustration der italienischen Gartenkunst. Daneben zum Vergleich etwa die Gartenkunst der Niederländer und als einziger Höhepunkt Callots berühmtes Parterre von Nantzig, das zu den zahllosen Kupfern hinleitet, die die großen klassischen Dokumente der französischen Gartenkunst belegen: Versailles, Marly, Trianon, Fontainebleau, St. Cloud u. a. m.

Wie anders wirken diesen Gartenarchitekturen gegenüber die englischen Landschaftsgärten von Windsor, Kensington und

HOTEL BELLEVUE DRESDEN

Generaldirektor R. Ronnefeld

Weltbekanntes vornehmes Haus mit allen zeitgemäßen Einrichtungen, gegenüber dem Opernhaus, Hofkirche, Schloß, Zwinger mit Gemäldegalerie und Museen

Großer Garten und Terrassen an der Elbe
Festräume, Konferenzzimmer und Sitzungssäle

Jeden Mittwoch Gesellschaftsabend mit Tanz • • • Einzeln abgeschlossene Auto-Boxen

Hampton Court oder gar jener berühmte Vergnügungspark Ranelagh, der die Sehenswürdigkeit Londons in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts war. Alles in allem hält die schöne Ausstellung, die ein weiteres Glied in der Kette künstlerischer Veranstaltungen aus dem Dresdner Kunstjahr 1926 ist, über 300 graphische Blätter vereinigt, deren Genuß sich verdoppelt an Hand des amtlichen Führers, der nicht nur eine kluge Einführung aus der Feder von Prof. H. W. Singer, sondern auch zahlreiche Lichtdrucke nach einigen der Hauptblätter der Ausstellung enthält. *B.*

LITERATUR

Als eines der schönsten Dokumente Dresdener Verlagsarbeit erschien fast gleichzeitig mit der Eröffnung der Internationalen Kunstausstellung im Sibyllen-Verlag Dresden, jener prachtvolle Band mit den Erinnerungen der Karoline Jagemann, der Gegenspielerin Goethes, die unzählige bisher unveröffentlichte Dokumente aus der klassischen Zeit Weimars enthalten und mehr als einmal auch Beziehungen zur bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts vermitteln. Dem Wert dieser köstlichen Memoiren, die bald zu den am meisten gelesenen Büchern gehören werden, entspricht der von Jakob Hegner in Hellerau besorgte mustergültige Druck des durch Tiefdruck reich illustrierten Bandes. *B.*

Die Freunde der Stadt Dresden und die es werden wollen, seien auf zwei Bücher hingewiesen, die im Industrie- und Verkehrsverlag vom Rat der Stadt herausgegeben wurden. Es sind dies die beiden Jahrgänge des „Buches der Stadt Dresden" (1924 und 1926). Alle Fragen des wirtschaftlichen und geistigen Lebens, so wie sie innerhalb Dresdens in Erscheinung treten, sind von Fachleuten dargestellt. Auf die Abteilung „Kunst und Museum" sei besonders aufmerksam gemacht. Das Abbildungsmaterial ist außerordentlich reich. Als Ergänzung erschien im „Verlag der Graphischen Werke" im Auftrag des Sächsischen Kunstvereins „Der Große Garten" („Wege und Ziele der Kunst und Kultur in Dresden") 1925. Auch dieser Führer durch das Dresden der Gegenwart sei empfohlen. *W. G.*

ZUR KENNTNIS

Über die der „Internationalen Kunstausstellung 1926" eingereihte Dresdner Sommerausstellung wird der Cicerone in einem der nächsten Hefte eine besondere Ausstellungsbesprechung bringen.

Die photographischen Aufnahmen der Kunstwerke im vorliegenden Heft sind von Brockmanns Nachfolger A. Boettger, Markert & Sohn und A. Walther, sämtlich in Dresden.

VERTRAUENSSACHE

ist es, wenn Sie Wert auf eine gute fotografische, technisch einwandfreie Aufnahme legen. Nur meine langjährige Praxis gibt Ihnen dafür jede Gewähr.

A. P. WALTHER
Architektur-Fotograf
Spezialist in Farbenaufnahmen
DRESDEN-A. 27
Ruf 43891. Direkter Anruf: Ausstellung 55794

BESTE REFERENZ:
5 Jahre hintereinander Ausstellungsfotograf der Jahresschau deutscher Arbeit

*

Beachten Sie bitte meine Arbeiten in dieser Kunstzeitschrift

MUSIKALIEN
BEI EDGAR **KINDER**
MUSIKALIENHANDLUNG
DRESDEN-A. 1, Galeriestr. 24 am Jüdenhof

THEATER-BUCHHANDLUNG
Orchester-Musik • Moderne Musik

DRESDNER KUNSTHALLE

Ständige Ausstellung
von Gemälden alter und neuer Meister
Graphik · Plastik · Bronzen
Ankauf und Verkauf

Dresden-A. 3, Mosczinskystr. 3
Fernsprecher 11629

A.S.DREY
MÜNCHEN

GEGRÜNDET 1837 **MAXIMILIANSPLATZ 7**

Alte Gemälde und Plastiken von hervorragenden Meistern
Kostbare Antiquitäten

JULIUS KLINKHARDT · LEIPZIG

GROSSBUCHDRUCKEREI
Werk-, Zeitungs-, Illustrations- und Farbendruck. Luxus- und Liebhaberdrucke in modern-künstlerischer Ausführung. Wirkungsvolle Werbe- und Qualitätsarbeit

STEREOTYPIE · GALVANOPLASTIK
Anfertigung von Klischees und Galvanos nach Originalen in Satz, Ätzung und Holzschnitt. Platten für Prägung und Mehrfarbendruck

GROSSBUCHBINDEREI · PRÄGEANSTALT
Einbände in allen modernen Techniken und Stoffen, Broschüren in Massenauflagen, Mappen für Kunstblätter, Hoch- und Tiefprägungen, Stanzarbeiten

CHEMIGRAPHISCHE · KUNSTANSTALT
Autotypien in Messing, Kupfer und Zink. Strichätzungen. Klischees für Drei- und Vierfarbendruck. Atelier für Zeichnung. Feinste amerikanische Maschinenretusche. Photographie und Holzschnitt

KOSTENANSCHLÄGE, ENTWÜRFE UND MUSTER AUF VERLANGEN

GANDHARA / KUTSCHA / TURFAN

Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens

VON ERNST WALDSCHMIDT

8°. 116 Seiten mit 66 Abbildungen auf Tafeln. Geh. M. 4.50, in Leinen M. 6.—

Neuland der Kunstgeschichte

das uns eröffnet wurde durch die deutschen Turfanexpeditionen, die soviel Aufsehen gemacht haben und die Ausgrabungen in Gandhara, Kutscha und Turfan, die so reiche Ausbeute erbrachten, bringt uns dieses Buch nahe. Noch wogt der Kampf der Meinungen hin und her, ob diese Spätantike in Zentralasien der Ausgangspunkt der indischen Kunst ist, oder ob wir in diesen fabelhaft farbenfrischen Wandgemälden und diesen eigenartigen Plastiken nur die Erzeugnisse einer Grenzkunst zu sehen haben, die dort entstand, wo zwei Kunstwellen aufeinanderstießen. Die ausgezeichneten Abbildungen des Buches führen uns das reiche Material vor Augen und damit wird eine der wichtigsten Quellen für die Kunstgeschichte Asiens nochmalig weiteren Kreisen erschlossen.

KLINKHARDT & BIERMANN
VERLAG LEIPZIG

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig

28

Der Cicerone

Akad. Lesehalle Heidelberg

halbmonatsschrift für Künstler Kunstfreunde und Sammler

1926

M. v. Musscher, sign. dat. 1676 / 67×72 cm
DR. BENEDICT & CO., G.M.B.H.
Gemälde alter Meister
BERLIN, Friedrich-Ebert-Straße 2
Ankauf Verkauf

Universitäts-Bibliothek Heidelberg

XVIII. Jahrgang
Juli-Heft 13

Verlag Klinkhardt & Biermann/Leipzig

Speisezimmer
Schlafzimmer
Bibliotheken
Einzelmöbel

preiswert

aus eigenen Werkstätten

FLATOW & PRIEMER
BERLIN W 10, Viktoriastraße 29

EDGAR WORCH
vorm. LUDWIG GLENK

Antiquitäten
Spezialität: Alt-China
Ankauf / Verkauf

BERLIN / UNTER DEN LINDEN 31
ZENTRUM NR. 4629

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT
HEIDELBERG

Christian Rohlfs

Rothenburg. 1921

Bes.: Dr. Julius Freudenberg, Berlin

Christian Rohlfs: „Rothenburg“

Mit einer farbigen Tafel

Von WILLI WOLFRADT

DIE Bürokratie der Stilbegriffe versagt vor der flammenden Malerei des alten Rohlfs, die das Atmosphärische der Erscheinungen anfacht zu kreisendem Sturm und wehender Glut, den flimmernden Tanz des farbigen Lichtes zu bacchantischen Schwirren und Lodern steigert, die durchaus sinnenhaft ist, doch den Eindruck überschürt, zerwirbelt, auflöst bis an die Grenzen rhythmischer Abstraktion, abgründig flutend, breit leuchtend, im Takte pulsend wie das Meer. Diese Kunst fügt sich in keine Rubrik der Entwicklungsgeschichte, weil sie den Wandel in sich zusammenfaßt; und zwar nicht durch Kompromiß der Gestaltungsprinzipien, sondern aus dem Impetus lebendigen Übergangs heraus. Sie offenbart in der oft hinreißenden Schwungkraft ihres Wesens geradezu die Kontinuität, deren Strom Neoimpressionismus und absolute Malerei verbindet. Sie ist phänomenales Mittel zwischen van Gogh und Nolde. Und ein Bild wie die Straße aus Rothenburg, das auf der vorjährigen Rohlfs-Ausstellung der Nationalgalerie in seiner sonnenbunt flackernden Frische besonders in die Augen sprang, erreicht den Scheitelpunkt einer höchsten Möglichkeit auf dem Wege, den man von hier aus rückwärts überblicken mag bis zu Manets „rue de Berne“ und voraus zu den prismatischen Gefügen Feiningers. Reichweite ist Reichtum.

Dies Temperabild aus dem Jahre 1921, gemalt immerhin von einem Zweiundsiebzigjährigen, bedeutet in seinem dionysischen Pleinairismus freilich einen Sonderfall im Rahmen des sonst bei aller Farbeninbrunst meist tiefer und verhaltener klingenden, mystisch durchglommenen Werkes. Rohlfs ist hier heller, tagfunkelnder, leichter denn je. Sonst ein dämmerungsvolles Lasten der Dächer, ein wankendes Aufwachsen traumumspülter Türme in moosig verfilzte, schwer ineinandergeschobene Luft, — nicht das schattenlose Strahlen, nicht das frohlockend Unmittelbare, nicht die reigenhaft schwingende Bewegung. Sonst zumeist ein dumpfes Wallen des Raumes, eine flutende Unruhe, eine oszillierende Dunkelglut, — während diesmal die leuchtende Klarheit selbst gleichsam bunt aufgespellt erscheint zu hüpfendem Wimpelschwall, dessen gelbe, blaue, rote Flecken in losem Durcheinanderblitzen die gleißende Luft über der Straße festlich illuminieren. Ein wippendes Geplätscher der Farben, das die Giebel tanzen macht und das Pflaster wellig kräuselt: als seien im bunten Zerspringen des reinen Glanzes aufrührende Energien freigeworden.

In dieser farbgeborenen Rhythmik aber ist Rohlfs ganz unverkennbar, und nichts seinem Malen eigentümlicher als der sphärische Charakter. Wie Schatten von hundert Schilfhalmen oder Zweigen fällt es über seine Bilder, die dadurch eine Magie des Gleitenden gewinnen wie Waldboden und Wasserfläche. Wie Schwalbenflügelschlag geht es darüber hin, wie Fischlein springen die welligen Pinselzüge. Ein netzhaftes Geäder huschender Konkavformen verbindet sich mit dem Schindelwerk breit und doch schwebend gesetzten Pigments zu flockiger Marmorierung. Das eine Mal ist es, als trieben Farbschollen mit leisem Schaukeln auf dem hell durchscheinenden Spiegel der Leinwand, dann wieder ist alles ein züngelndes Blühen und pulsendes Bluten. Immer aber ist ein konkaver Grundrhythmus spürbar bei Rohlfs, und alle seine Bilder sind durchflochten und übersponnen von einem System bogiger Kurvaturen. Das Konkave buchtet den Pinselschlag, zeltet die Umrisse, läßt die Tupfen wie bunte Federn sich wiegen auf der Fläche. Es ist wie Lassos ausgeworfen oder zieht nur die leisen Kreise eines Erschauerns, es doldet elastisch die gesamte malerische Struktur oder ver-

Universitäts-Bibliothek Heidelberg

bleibt in der Immanenz eines Hallens. Sogar in dem für Rohlfs eigentümlichen Gesichtstypus mit leicht aufgestülpter Nase möchte man das konkave Prinzip erkennen, das sich am ungehemmtesten auswirkt in einigen Tanzphantasien von enthusiasmierender Verve, wo aus dem Taumel der Körpersilhouette und aus der Leidenschaft der Farben eine sichelnde Lustgeste emphatisch gebäumter Sphären hervorschlägt. Indem diese weitausholenden oder kurzflackernden, raketenhaften oder leicht hingerunzelten Bogenmotive den Aufbau und Auftrieb des Bildes bestimmen, wird nicht nur seine Geometrie zu einer sphärischen, sondern vor allem auch seine Fluktuation: der Ausschnitt ist einbezogen in die gewölbte Unendlichkeit und durchströmt vom kreisenden Lauf des Alls.

Selten war Rohlfs so diesseitig, so idyllisch wie in unserm Rothenburgbild. Doch auch hier wird das Moment des Sphärischen entscheidend, obschon es keine starken Akzente ansetzt. Im Wellenschlag der Giebel mit den sanft gemuldeten Dachlinien, im tänzelnden Geplänkel des Bodens und mancher skizzistisch eingestreuten kleinen Flitze wird man es feststellen können, wesentlicher aber dann aus dem sprenkligen Spiel flügger Farben, aus dem heimlichen Rotieren der Flecken vernehmen, die in elliptischem Kontakte die Bildmitte, das bogige Tor, umkreisen. Alle gelben Stellen etwa formieren gleichsam einen Kranz, ebenso die orangeroten; wo der Schwung des Pinsels einmal geschleift hat, läßt der Duktus des einzelnen Flecks den Drall bis in die malende Hand zurück verfolgen. Daraus vor allem, daß die wundervoll pure, blinkende Farbe sich peripherisch um einen Kern bewegt, ergibt sich die unvergleichlich radiante Wirkung des Stückes. Man erblickt nur eine kleine sonnige Straße, — aber alle Dynamik der Sonne selbst ist mitgegeben. Das Tor wird Nabe, die Häuserzeilen sind Speichen sprühender Zirkulation. Es ist ein Bild der liebenswürdigen Enge, — aber sphärenweit offen in seinem hymnischen Glanz. Denn die gleichmäßige Verteilung der Werte über die ganze Fläche, das schillernde Hin und Her, in dem alle Kontraste getilgt sind, verleiht ihm eine musikhaft entrückte Allgemeinheit. In und jenseits aller Darstellung ist es klingendes Absolutum.

Max Pechstein. Gespräch

Abb. 1
Maske aus Neu-Mecklenburg

Abb. 2
Kultschnitzerei aus Neu-Mecklenburg

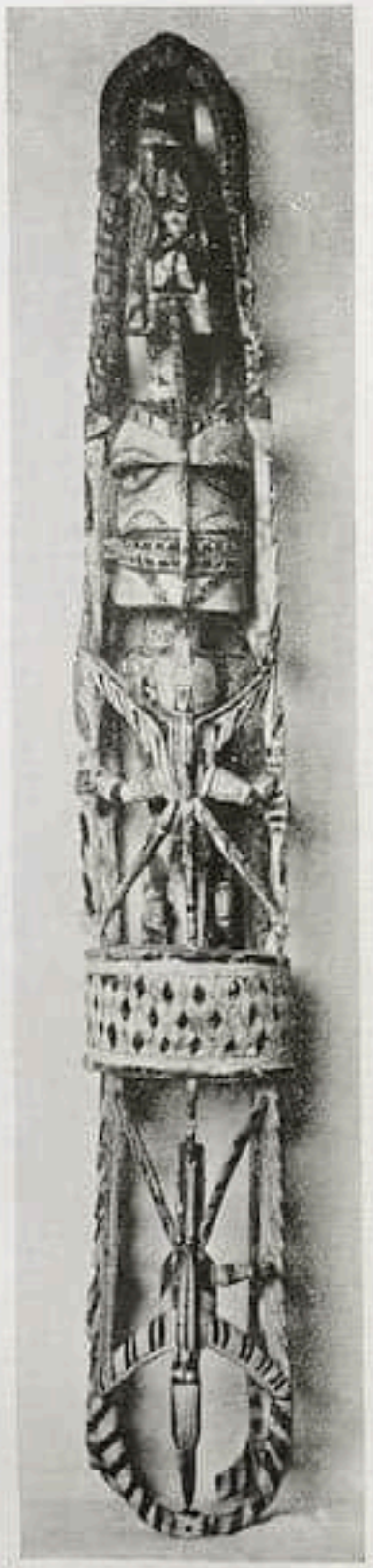


Abb. 3
Kultschnitzerei
aus Neu-Mecklenburg

Abb. 4
Ulifigur
aus Neu-Mecklenburg

Abb. 5
Kultschnitzerei
aus Neu-Mecklenburg

Melanesische Südseeschnitzereien: Neu-Guinea und Neu-Mecklenburg

Mit acht Abbildungen auf drei Tafeln

Von ECKART v. SYDOW

ÜBERBLICKT man die drei größten Gebiete primitiver Kulturen, in denen zugleich schöpferische Kunstübung lebte, so sieht man, daß jeweils nach Westen hin die Intensität des Kunstsinnes und die Wichtigkeit seiner Werke zunimmt: Westafrika, Nordwestamerika — ihnen tritt der südwestliche Teil Ozeaniens (Melanesien) gleichberechtigt zur Seite. Südwestozeanien mit den Salomonen, Neuen Hebriden, Fidschiinseln, Neukaledonien... enthält wiederum in seinem Westen seine Hauptprovinz: Neuguinea und den Bismarckarchipel. Diese Namen bezeichnen die interessantesten der heute zu Melanesien gezählten Inseln. Aber einen richtigeren Begriff von der eigentlichen Bedeutung melanesischer Kultur gewinnt man erst, wenn man sich die neueren Ergebnisse der Forschungen auf Gebieten vergegenwärtigt, die bis vor kurzem unbedenklich zu Polynesien gerechnet wurden, da sie von Polynesiern beherrscht und bewohnt werden. So die Osterinsel, um nur das hervorragendste Beispiel zu nennen. Bei ihr nahm man früher ohne weiteres an, daß ihre berühmten Standbilder polynesischer Herkunft seien. Erst die letzten Jahre haben dank der Nachforschung Scoresby Routledges usw. die größte Wahrscheinlichkeit für die Annahme melanesischen Ursprungs und Stilzusammenhangs dargetan. Freilich kann da und dort der Mangel an künstlerischen Überresten eine Verschiebung des Eindrucks zu Ungunsten der Polynesier mit verschuldet haben — das große Autodafé der Bildwerke Hawais bei dem Eindringen der christlichen Missionare hat uns einige Hundert prächtiger Kunstdinge geraubt. Aber auch bei diesen und weiteren Vorbehalten muß man doch die weit überwiegende Produktionskraft melanesischer Kunstinstinkte anerkennen.

Vielleicht ist diese artistische Überlegenheit Melanesiens über Polynesien nur die leuchtende Kehrseite eines Nachteils: der Unterlegenheit Melanesiens auf dem Gebiete der Mythologie. Hier nämlich ist Polynesien kraft seiner schöpferischen Phantasie und denkerischen Intuition seinem älteren Nebenbuhler gegenüber weitaus im Vorteil. Außerordentlich hebt sich der mythologisierende Gedankengang der Priester Hawais, Neuseelands, Samoas usw. in eine hohe metaphysische Sphäre empor — mit stark konstruierender Kraft schließen sich in ihm die Einzelheiten der Wirklichkeit zu systematisierender Reihenfolge aneinander. Die volkstümliche Ebene der religiösen Phantasie Polynesiens beleben große Götter und Heilbringer, wie Tangaroa und Maui. In beiden Bereichen: Spekulation und Mythenbildung, wirkt allbelebend das gleiche Grundempfinden für die Abhängigkeit der Wesen und des Lebens von einem Schicksal, das mit ungeheurem, unwiderstehlichem Schwung die Impulsivität des Meeres und des Eros in sich vereinigt. — Ganz anders nun, als die mythische und spekulative Welt Polynesiens gibt sich die Vorstellungswelt Melanesiens. Schon daß jene denkerische oder doch intuitive Vision Polynesiens fortfällt, kennzeichnet den tiefgreifenden Unterschied beider Geisteswelten. Aber auch in dem engeren Bezirke der Mythologie klafft ein schneidender Gegensatz. Nirgendwo in Melanesien findet man legendarische Figuren, die den Rongo, Tangaroa... Ostozeaniens irgendwie gleichwertig wären. Wohl treten Gestalten auf, die den Ursprung in einer gleichartigen Mythenwelt verraten, wie Qat usw. Aber sie sind im allgemeinen so abgeblaßt und kraft-

[1] Für die allgemeinen Probleme sowie für die einschlägigen Quellenschriften verweise ich auf mein neues Buch: „Kunst und Religion der Naturvölker". Verlag Stalling, Oldenburg i. O. 1926.

los, so sehr ohne die Wuchtigkeit und zugleich Elastizität der polynesischen Formulierung, daß man hier, je nach der Auffassung des historischen Werdeganges, von einem Schwächerwerden und Absinken oder aber von einem mißlungenen Aufstieg sprechen muß.

Alle werbende Kraft des religiösen Gefühles hat sich bei den Melanesiern in die Gebiete der niederen Mythologie begeben: Ahnenkult mit seinen mannigfachen Totenfesten, Totemismus, Dämonentum, sie sind die inhaltliche Quelle melanesischer Kunstschöpfungen. Und alle Macht phantasierenden Ausdruckswunsches in diesen Bereichen hat sich in den Raum der Kunstproduktion zusammengedrängt. Mit reichstem Erfolge! Sicherlich ist die Plastik Neuseelands von einem merkwürdigeren Reize umschwebt, aber er beruht hauptsächlich auf ihrer Ornamentik. Sicherlich ist Hawais plastische Götterwelt von zerreißenderer Schärfe des Eindrucks, aber er wird mehr dem Gefühle der Ohnmacht vor den grausigen Figuren des Kriegsgottes usw. verdankt. Abseits von diesen teils mehr kunstgewerblichen, teils mehr metaästhetischen Eindrücken stehen die Arbeiten Melanesiens und besonders seiner westlichen Kunstprovinz. Gewiß steigert sich auch in ihr der kunstgewerbliche Einschlag zu einer Ornamentik hohen Ranges, gewiß ist auch in ihr das Irrationale außerästhetischer Gefühlsregungen vorhanden, aber beide Tendenzen beanspruchen nicht die Alleinherrschaft, sondern sie sind nur Hülle und wirbelnde Luft um die kunsthaft geformte Repräsentation eines Leibhaften herum. Aus dieser Einheit von Organik, Artistik, religiöser Pathetik oder doch Atmosphäre erwächst eine jeweils sondergeartete Kunstübung hohen Ranges, gleich bedeutsam für die ethnologische, wie für die kunstwissenschaftliche Forschung und Einfühlung.

Kunstwerke erstaunlich großer Prägung stehen in den Ulifiguren (Abb. 4) des mittleren Neumecklenburg vor uns. Von ihren verschiedenen Arten zeigt unsere Abbildung einen der imposantesten Typen: mit breiten, wuchtigen Füßen im Boden wurzelnd, die Hände über dem mächtigen Leib geschlossen und beiderseits von kleinen Kinderfiguren getragen —, mit dem breiten, massigen Leibe aber, der die lebenspendenden Organe beider Geschlechter trägt, wiederum nur Unterbau für die übermächtige Bekrönung durch das riesenhafte Haupt mit dem abgeflachten Gesicht, das durch die raupenartige Frisur bekrönt wird. In jedem Einzelzug eine Verkörperung des kraftvollen Lebens und urvaterhafter Herrschgewalt, die vor allem aus den starren, strengen, durchbohrenden Augen strahlt —, die ganze Lebensfülle eines Stammes scheint zu solchen Figuren der ebenso gefürchteten, wie geliebten Ahnen zusammengeschlossen.

Andere Schnitzereien Neumecklenburgs geben sich vielfältiger, weniger monumental, aber in anderer Hinsicht nicht weniger eindrucksvoll. Dies sind die Standbilder, brettartigen Schnitzereien, Maskenhüte für Totenfeste usw. Auch hier erhält sich das Bild des Verstorbenen, dem eine persönliche Ehrung zugedacht ist, mit der ergreifenden Schärfe und Schlagkraft des Blicks, aber sein Porträt wird umflochten von dämonischem und totemistischem Getier. Gewaltlos geht das menschliche in das tierische Leben und Formgebilde über: Nase und Ohr verwandeln sich in Vogelflügel und Vogelleib, aus dem Leibe wächst Schlange und Vogel hervor, schlägt mit den Flügeln und windet sich hin und her. All diese Verwandlung von Tier in Mensch oder Mensch in Tier vollzieht sich nicht auf dem Boden äußerlicher Dekorativität, sondern man hat immer das Gefühl, daß das eine gewissermaßen für das andere prädisponiert sei. Welche fast noch animalische Energie des Schaffenstriebes muß in den Händen des Schnitzers, Malers leben, daß beide Reiche, die uns so kraß getrennt erscheinen, unmerklich ineinander übergehen! Gewiß trägt die sozusagen kunstgewerbliche Technik der Farbgebung und des

Schnittes mit ihrer Betonung der flächenhaften Symmetrie viel dazu bei, da beide unterschiedlichen Gebiete in gleicher Art behandelt werden, aber der staunenswerte Erfolg kann nur in einer durchaus tiefliegenden Schicht des Unterbewußtsein begründet sein: in dem ungemein regen Verwandtschaftsgefühl von Mensch und Tier, das den Kulturmenschen unserer Tage nur noch aus der Kinderzeit her geläufig ist.

Merkwürdig in rein ästhetischer Hinsicht ist die erregende Wirkung dieser Schnitzereien Neumecklenburgs. Bei aller anscheinenden Unruhe der linearen und farbigen Struktur zeigt doch die nähere Untersuchung, daß überall die Symmetrie gewahrt wird. Während uns eine intensive Erregung im allgemeinen nur durch Überbetonung formaler Elemente andeutbar und übertragbar erscheint — der Expressionismus ist das umfänglichste Experiment in dieser Hinsicht —, gelingt es jener Südseekunst, einen hochgesteigerten Ausdruck innerhalb festgefügter, abwägungskräftiger formaler Ausgeglichenheit zu formulieren.

Die Ethnologie hat neuerdings eine Fülle von Beobachtungsmaterial herbeigeschafft, um die technische Entstehung und die kultische Bedeutung der Schnitzereien verständlich oder doch anschaulich zu machen. Augustin Krämer beschreibt, wie vor seinen Augen, freilich mit Hilfe europäischer Werkzeuge, eine Ulifigur entstand: „Der Gehilfe brachte einen unentrindeten Holzblock von 1 m Länge mit, den er geschlagen hatte, und der Meister begann alsbald den Block, so wie er war, mit dem Dechsel zu bearbeiten, ohne Zeichnung und Messung. Nur einige Marken brachte er durch Beilhiebe an; an den Füßen, am Glied, in der Leistengegend, diese Teile bis zum Gürtel kamen zuerst daran. Die Füße und Knie erschienen rasch, dann wurde der Zwischenbeinraum ausgehöhlt, ebenso der Unterbauch. Dann ging's zum Körper vom unteren Gürtel bis zum oberen Gürtelring; viereckige Höhlungen erschienen zu beiden Seiten des mittleren Schmuckstabes; die Felder werden vertieft, dann die Brüste über dem Rippenring herausgemeißelt. Dann wird Mund und Kinndreieck gekerbt, Nase, Nasenseiten und Augen, die Haargrenze vorn und seitlich um den Kopf gezogen. Es folgen Halsvertiefung und Schulterblätter, so daß die Arme herauskommen und die Seitenstützen; der untere Gürtel wird angekerbt und ausgehauen." Dann kommt die Reihe an den Kopf, die rückwärtige Seite von Armen und Beinen, die Finger usw. Der erste rohe Entwurf dauerte bei einer Figur von 1 m Höhe etwa 7—8 Stunden. In der alten Zeit, als man Steinbeile gebrauchte, dauerte die Arbeit etwa zwei Monate lang. — Der fertige Uli wird dann bemalt: zuerst ganz weiß mit Kalk überzogen, der in Kokosschalen mit Seewasser angerührt ist, dann mit roter Erde, ebenfalls mit Seewasser angerührt, gefärbt, dann mit Ruß aus verbrannten Nüssen und mit Gelb, das aus Baumrinde gewonnen ist, stellenweise überzogen. Der Kopf wird mit Pandanusfrüchten mit zerfaserter Spitze bedeckt, um rauhen Haarboden vorzutäuschen. Diese Reihenfolge der Behandlung gilt auch für die anderen Schnitzereien Neumecklenburgs, außer den Ulis.

Diese Ulis allein aber spielen in großen Festen eine Hauptrolle, die dem Andenken weitberühmter Häuptlinge gewidmet werden. In dreizehn Teilfesten, die ausschließlich von den Männern des Stammes als eigentlichen Mitwirkenden gefeiert werden, wird zuerst der Schädel des Toten in der Ecke des Männerhofes vergraben, mit einem Hügel bedeckt und mit heiliger Pflanze besetzt, dann schließt man den Hof für die Zeit des Festes von der Außenwelt ab, bringt die Ulifiguren herbei, von denen jeweils ein von jedem der an der Herrichtung des Festes beteiligten Häuptlinge zur Verfügung gestellt wird, bemalt die Figuren, stellt sie in besonderen Häuschen oder auf deren Spitze im Männerhof auf und opfert ihnen Rücken und Kopf von Schweinen. Schließlich gräbt man den Schädel wieder aus, verbrennt ihn zusamt dem Schweinsschädel

und wirft ihre Asche ins Meer. Die Ulis werden dann fortgebracht und im Männerhause aufbewahrt. — Wie schon aus dieser Beschreibung hervorgeht. repräsentieren diese Riesenschnitzereien keine bestimmten Persönlichkeiten, am wenigsten etwa die des Verstorbenen, sondern es sind idealisierte Gestalten, die einen allgemeineren Inhalt haben: den gewaltigen Urvater als solchen.

Solche Ulis werden im Mittelbezirk Neumecklenburgs hergestellt. Die anderen Schnitzereien, wie Masken, Fries usw. entstammen dem Norden der Insel. Auch sie stehen mit dem Totenkult in Beziehung, ja sie haben eine noch engere Verbundenheit mit ihm, da sie oft bestimmte Tote darstellen, also als Porträte gemeint sind. Da haben wir prächtige Masken, wie diese, deren Gesicht von zwei Schlangen (durch die Nase und quer über die Stirn) überquert wird und deren Ohren zu wagerechten und senkrechten Fischfiguren vergrößert sind (Abb. 1). Oder jene Standschnitzerei mit dem Verstorbenen, dessen Gestalt oben von der Eule bekrönt wird, während sich von unten her Vogel und Fisch ineinander verbeißen (Abb. 5). Oder die breite Schnitzerei, in deren Mitte im Halbrund ein Mann sitzt, bekrönt und gehalten von einem Nashornvogel, aus dessen stilisierten Schwingen auf jeder Seite ein Auge blickt (Abb. 2). Diese und andere Totenfestfiguren zeigen den Verstorbenen häufig in Gemeinschaft mit Vögeln, oft den Totemvögeln Fisch- und Seeadler, oft auch mit Schutzgeistern, zu denen Schlange, Fisch, Nashornvogel, Eule usw. gezählt werden und die von einem Dämon oder von einem Ahnen beseelt sind.

Eine verschiedenartige Kunst Melanesiens tritt in dem Gebiet Neuguineas uns entgegen, aus dessen Bereich unsere Museen vorwiegend Deutsch-Neuguinea repräsentieren. Riesenfiguren, wie die Ulis, und farbig-zeichnerische Phantasien findet man hier nicht. Dafür schmiegt sich das künstlerische Können jedwedem Ding und Bedürfen an: modellierte, farbig bemalte Totenschädel, ausgeschmückte Nackenstützen, farbreiche Hängefiguren, bunte Schilde, Beratungssessel, kleine und große Ahnenfiguren, daneben Tiergestalten von Krokodil, Fischreiher usw., — alles ist mit einer reichen Ornamentik bedeckt, die rein malerischen Ursprungs ist. Stärker als im Bismarckarchipel ist hier das Flächenhafte der Dinge durch die schnörkelnde Linienführung und auch durch die Abplattung der Figuren selbst betont. Der allgemeine Eindruck ist hier weniger das Imposante des Festtags oder das Bezwingende der Totenfeierlichkeit, als die Freudigkeit des Alltags, die den Ausdruck bestimmt. Starke, erschütternde Kunstdinge werden auch hier aus dem Ahnenkultus geboren. Der Blick jener Lehnenfigur des Stuhls zeugt nicht minder dafür, wie der seltsame Rhythmus, in welchem sich die Glieder mancher Figuren (Abb. 6) symmetrisch bewegen und zum Ornament verrenken. Unheimlich ist die kleine Figur mit dem übergroßen Schädel (Abb. 7) gestaltet, unholdhaft, koboldgleich. Aber im ganzen liegt das Niveau der Dämonie, die in diesen Dingen lebt, etwas unterhalb dessen, was wir aus Neumecklenburg gewöhnt sind, sowohl dem Gehalte als auch der künstlerischen Formulierung nach.

* * *

Der Liebhaber primitiver Kunstwerke war lange Zeit gewissermaßen heimatlos in Berlin: denn das allumfassende Museum für Völkerkunde war zwei Jahre durch Umbau unzugänglich und ist erst Ende Juni in wesentlich verjüngter und geläuterter Form der Öffentlichkeit wieder übergeben worden. Inzwischen mußten gelegentliche Ausstellungen exotischer Kunst den Lückenbüßer machen. Eine solche fand im Mai in der Galerie A. Flechtheim statt, die eine beachtliche Qualitätssammlung melanesischer Werke enthielt, wie Masken, Standbilder, Kultbretter, Schilde u. a. Auf diese Sammlung, die gegenwärtig das Kunsthaus in Zürich zeigt, nehmen die obigen Ausführungen Bezug.

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Kultschnitzereien aus Neu-Guinea

Fritz Schider. Dame mit Goldfischen, Um 1870

Bes.: Galerie Carl Nicolai, Berlin

Schiders „Dame mit Goldfischen“

Mit einer Tafel

Von GEORG BIERMANN

AUF der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 hat Fritz Schider, der Freund und Weggenosse Leibls gefehlt, wie unbegreiflicherweise etwa auch Fritz v. Uhde. Die Entdeckung dieses vergessenen Meisters wäre gerade damals eine Tat gewesen, die dann allerdings einige Jahre später dem Spürsinn eines Kunsthändlers gedankt werden sollte. Denn Karl Haberstock wurde Schiders Wiederentdecker, des 1907 in Basel verstorbenen Zeichenlehrers an der dortigen Gewerbeschule, der 1846 in Salzburg geboren war und in den sechziger Jahren bei Ramberg in München zusammen mit Sperl, Alt, Hirth und Leibl die Meisterschule besucht hatte.

Mit einer nicht alltäglichen Begeisterung ist seinerzeit — wohl um 1910 herum — Haberstock dem Werk und der Persönlichkeit Schiders nachgegangen und es ist ihm gelungen, zahlreiche Schöpfungen des Künstlers aus dem Dunkel des Vergessens hervorzuholen und öffentlichen Sammlungen in Deutschland zu sichern (Hannover und Düsseldorf). Haberstock, in solchen Momenten nicht nur vom Instinkt des Händlers getrieben, hatte in dieser Zeit für den beinahe ebenso vergessenen Schuch gearbeitet, sein Programm hieß damals „Leibl und sein Kreis“, und so war er zufällig, angeregt durch das bekannte Museumsbild Schiders in Basel, auch auf diesen fast völlig übersehenen Leibl-Freund gestoßen.

Schiders Entdeckung aber war bei diesem Suchen nach vergessenen Werten der letzten deutschen Kunstgeschichte doppelt reizvoll, obwohl sein Werk dem Umfang nach sehr klein ist, da der Künstler nach der Übersiedlung nach Basel (wohl in den achtziger Jahren) überhaupt nicht mehr gemalt hat. Aber als Zeichenlehrer und Verfasser eines plastisch-anatomischen Atlas muß er in hohem Ansehen gestanden haben, so daß ihm die medizinische Fakultät der Basler Universität sogar den Ehrendoktor verleihen konnte.

Innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung ist trotzdem Schiders Stellung scharf genug markiert; denn er war — ähnlich Manet in Frankreich — einer der entschiedensten Vorläufer des Impressionismus, der bei ihm auf der malerischen Grundlage einer an Leibl erinnernden Palette erwächst, und so sehr motivisch vereinzelt seine Bilder auch noch der beliebten Genremalerei der siebziger Jahre Konzessionen machen, die malerische Handschrift hat immer etwas durchaus Eigenes.

Es wäre wirklich an der Zeit, einmal dem ganzen feststellbaren Werk Schiders zu einer einheitlichen öffentlichen Repräsentation zu verhelfen. Solche Ausstellung würde keinen großen Rahmen erfordern, aber sie wäre eine verdienstliche Tat. Vor allem aber sollten die Museumsleiter weiter auf ihn ihr Augenmerk richten. Taucht einmal wieder ein unbekanntes Bild dieses Malers auf — wie das hier veröffentlichte, das ein glänzendes Beispiel deutscher Malkultur aus den siebziger Jahren ist — dann ist es Pflicht, solch ein Dokument bekanntzumachen und dem bleibenden Bestand der deutschen Kunstgeschichte einzugliedern. Das Genremäßige aber, das vielleicht dem Geschmack von heute weniger liegt, wird so sehr durch die Qualität der Malerei in unserem Bewußtsein erdrückt, daß dieses Bild sich im Letzten nur als reines Kunstwerk behauptet.

R U N D S C H A U

Sammlungen

DIE WITT-LIBRARY IN LONDON

Ein begeisterter Kunstfreund von feinem Geschmack und gründlicher Kenner der älteren und neuen Kunst, Sir Robert Witt, Trustee der National Gallery in London, hat sich ein edles Ziel im Interesse der Kunstforschung gesteckt. In seinem schönen Heim hat er in aller Stille aus eigenen Mitteln in angestrengter Arbeit, in welche sich seine Gattin, Lady Witt, geteilt hat, ein kunsthistorisches Institut eingerichtet, welches sich ausschließlich auf Reproduktionen von Gemälden und Zeichnungen erstreckt und den Kunstbeflissenen von nun an jeden Montag und Freitag in liberalster Weise geöffnet ist. Sir Robert Witt hat das geschaffen, was in London eigentlich fehlte, ein kunsthistorischer Apparat von Bedeutung für den Forscher. Der Wissensdurstige kann sich auch, dank der übersichtlichen Anordnung binnen weniger Minuten orientieren und das ihm bereitwillig zum Studium vorgelegte Material für seine Zwecke prüfen. In einem stattlichen Bande von 238 Oktavseiten veröffentlichten bereits 1920 Sir und Lady Witt ein alphabetisches Verzeichnis jener Künstler, die durch Nachbildungen ihrer Werke in der von ihnen gegründeten Witt Library vertreten sind mit jeweiliger Angabe der Nationalität des betreffenden Künstlers, ferner des Geburts- und Todesdatums. Diesem ersten Band folgte nun ein zweiter, noch stärkerer Band von 266 Seiten, welchen die Verfasser bescheiden als „Supplement" bezeichnen[1]). Aus dem Vorwort ersieht man, daß die Sammlung binnen fünf Jahren mit nicht weniger als 100 000 bereichert wurde, so daß die Zahl der gegenwärtig vorhandenen Reproduktionen bereits die stattliche Höhe von 250 000 erreicht hat, wobei in den beiden Bänden 13000 Künstlernamen figurieren. Eine willkommene Verbesserung des Supplementbandes ist, daß die Autoren eine strenge ethnische Scheidung durchführten, indem z. B. die Schweizer Künstler nicht mehr als „German" bezeichnet werden. Die bulgarischen, polnischen, rumänischen, tschecho-slowakischen und ungarischen Künstler figurieren als solche und sind nicht mehr anderen Nationen zugeteilt wie im ersten Bande. Erwähnt sei noch, daß auf einer Anregung des Sir Robert Witt und mit Hilfe einer weitausgebreiteten praktischen Organisation unter der Leitung von Mrs. Helen C. Frick, in Verbindung mit der berühmten Sammlung ihres Vaters, der bekanntlich seine Kunstschätze der Stadt Neuyork vermachte, die „Frick Art Reference Library" entstanden ist, die mit der Zeit gleichfalls zu den brauchbarsten Institutionen dieser Art gehören und ein wichtiges Seitenstück zu der Photographiensammlung des Metropolitan Museums bilden wird.

In dem zweibändigen Wittschen Werke, welches als Manuskript gedruckt wurde, aber im Buchhandel nicht erschien, dokumentiert sich die zielbewußte Arbeit von zwei vielseitigen und kunstverständigen Leuten, denen das Studium der Kunstgeschichte und ihr Fortschritt am Herzen liegt, die ihr gestecktes Ziel mit eiserner Ausdauer durchführen, um nicht nur ihren eigenen Landsleuten, sondern allen Nationen, die die Kunst hoch halten, einen wahren Dienst zu leisten: Dieses edle Streben zu unterstützen ist ein Gebot der Pflicht und Notwendigkeit, und so ist zu hoffen, daß ein jeder Kunstfreund, ein jeder Kunstgelehrte, ein jeder Sammler, ein jeder Kunsthändler durch Beiträge mit Freuden dem beisteuern wird, die Witt-Library durch willkommene Geschenke zu vermehren, denn je umfangreicher und kompletter sie wird, desto mehr dient sie den hehren künstlerischen und wissenschaftlichen Zielen. Wir beglückwünschen Sir Robert und Lady Witt zu der mit so vielem Verständnis und Liebe durchgeführten Arbeit.

G. v. Térey.

MADRID

Dem Prado-Museum ist wieder einmal ein Vermächtnis zugefallen, durch das sein an sich schon überwältigender Kunstbesitz aufs neue durch vier wertvolle Gemälde bereichert wird: drei Goyas und ein Van Dyck. Die Bildnisse stammen aus dem Nachlaß der im vorigen März verstorbenen Gräfin de Niebla und sind schon bei dem früher erfolgten Tod ihres Gatten durch dessen Testament für die Madrider Sammlung bestimmt worden.

Den ersten Rang unter den vier Bildern nimmt wohl das Porträt von Doña Tomasa Palafox y Portocarrero ein, die Tochter eines bekannten Generals gleichen Namens war und durch ihre Heirat mit Don Francisco de Borja neben verschiedenen anderen Titeln den der 12. Marquesa de Villafranca führte. Ihre Mutter war die Dich-

[1] Sir Robert Witt and Lady Witt, Supplement of the Catalogue of Paintings and Draughtsmen represented in the Library of Reproductions of Pictures and Drawings formed by Sir Robert and Lady Witt. London. Privately printed. 1925.

terin Gräfin de Montijo und zu ihrer Verwandtschaft zählten die vornehmsten Familien des hohen spanischen Adels, wie Alba, Medina Sidonia und andere. Die Marquesa spielte zu ihrer Zeit eine Rolle in der spanischen Hauptstadt als Beschützerin der Künste, war Ehrenmitglied der Akademie und betätigte sich selbst als Malerin; sie ist daher von Goya in ganzer Figur, sitzend, mit Pinsel und Palette dargestellt worden, an dem vor ihr stehenden Bildnis ihres Gatten malend. An der Lehne des Stuhls befindet sich der Name des Künstlers und die Jahreszahl 1808.

Ein anderes Frauenporträt ist das von Doña Antonia Gonzaga y Caracciolo, Tochter des ersten Herzogs von Solferino und vermählt mit dem 10. Marqués von Villafranca. Da die Dargestellte bereits 1801 gestorben ist, dürfte es sich um eine Arbeit des Meisters handeln, die aus einer früheren Periode stammt als die Porträts, durch die er bis jetzt im Prado vertreten ist.

Der dritte Goya endlich ist das Bild des ältesten Sohnes der zuvor genannten, D. José Alvarez de Toledo y Gonzaga, ihm sind vom Künstler die Attribute eines Musikers: Notenheft und Geige, beigegeben; er war der Gatte jener Herzogin von Alba, mit der sich zu Zeiten Goyas die „chronique scandaleuse" von Madrid mit Vorliebe beschäftigte. Das Porträt der berühmten Herzogin, das in der Ahnengalerie des Hauses Alba im Palast Liria in Madrid aufbewahrt wird, und das hier erwähnte des weniger bekannten Gemahls sind wohl etwa gleichzeitig (um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert) entstanden.

Bei Van Dyck handelt es sich um ein Porträt von Tomas Howard, Grafen von Arundel, und seines Sohnes; es ist eine Frage, die hier nicht entschieden werden soll, ob dieses Madrider Gemälde neben einem sehr ähnlichen in London gleichfalls als Original anzusehen ist. Jedenfalls sollen aus dem 18. Jahrhundert stammende glaubwürdige Nachweise über Besitz und Herkunft des Bildes vorhanden sein. *A. D.*

PADUA

Der zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Museo Civico in Padua erschienene „Numero unico commemorativo" enthält an erster Stelle einen Bericht des Direktors Andrea Moschetti über die Neuordnung des Museums[1]. Dieselbe war infolge des sehr reichen Vermächtnisses der gesamten Sammlung der Gräfin Adele Piovene Sartori und durch den Zuwachs, den die von Österreich zurückgegebenen Kunstwerke dem Museum brachten, notwendig geworden. Außerdem wurden bei dieser Gelegenheit viele Stücke, vor allem Möbel, die in den Magazinen verborgen waren, neu ausgestellt und dem Publikum zugänglich gemacht. Man hat bei diesen Arbeiten, die die Jahre 1921—1925 in Anspruch nahmen, den Grundsatz befolgt, von einer Trennung der Sammlungsgegenstände abzusehen und die Bilder, Skulpturen und Mobiliar einer Epoche in einem und demselben Raum zu vereinigen, ohne damit unbedingt das „Ambiente" der Zeit wiederherstellen zu wollen, ein Verfahren, das zu leicht zu Fälschungen führt. Bei der sehr verschiedenen Größe der Räume mußte auf eine streng chronologische Anordnung der Sammlung verzichtet werden.

So beginnt das Museum mit einem Settecento-Saal, der neben Werken Lazzarinis, Piazzettas, Pittonis und Cignarolis das „Wunder des Heiligen Patritius" von Tiepolo birgt. Es folgt der Seicentoraum mit Werken von Liberi und Solimena und ein dritter Saal für das Cinquecento. Zwei größere Räume waren für die Unterbringung der Kunstwerke des Quattrocento mit der reichen Sammlung gerade paduanischer Quattrocentisten notwendig; das Trecento ist mit 31 Stücken von Guariento glänzend repräsentiert. Für die große Altartafel von Romanino (Madonna mit Heiligen, 1513) ist ein eigenes achteckiges Kabinett vorgesehen. Die Sammlung der Landschaften, die hauptsächlich Stücke des Settecento von Guardi, Zais, Marco Ricci und Tempesta aufweist, wurde in zwei Sälen untergebracht; ebenso waren zwei Säle nötig für die Porträts, unter denen sich neben Werken Antonellos da Messina und Pietro bzw. Allessandro Longhis, zwei Hauptwerke Tizians, befinden. Zwei Räume für die nordischen Gemälde vervollständigen die Sammlung. Unberührt von der Neuordnung sind geblieben das Museo Bottacin, die graphische Sammlung, die modernen Bilder und das Museo Archeologico, das das Erdgeschoß des Baues einnimmt.

Die weiteren Aufsätze des gut ausgestatteten Heftes befassen sich teils mit kunstgeschichtlichen, teils mit geschichtlichen Problemen. Unter den ersteren sind zu nennen die kurze Notiz von G. Bruzzo „Andrea Mantegna Padovano o Vicentino?" und eine kostümkundliche Studie über zwei Frauenbildnisse des Museo Civico von Vincenzo Crescini. Geschichtliche Themata behandeln

[1] Centenario del Museo Civico di Padova. Numero unico commemorativo. MDCCCXXV—MCMXXV. Padova Stab. tip. „Messaggero" 1925. 47 S. 4°.

die Aufsätze über den Aufenthalt Franz' I. (Verf. Q. L. Passarella), Franz Josephs I. (Verf. G. Solitro) und Goethes (Verf. Lizia Beccari Mattei) in Padua. Zwei Studien über Gaspare Gozzi von Giulio Reichenbach und O. Ronchi werden den Literarhistoriker interessieren. *L. S.*

OBERRHEINISCHE KUNST

Unter diesem Titel erscheint seit einigen Monaten im Urban-Verlag in Freiburg i. Br. eine neue Vierteljahrsschrift, die den Interessen der oberrheinischen Museen dienen soll. Die bisher erschienenen Hefte 1 und 2 beweisen zur Genüge, daß es der neuen Zeitschrift an inneren und äußeren Vorzügen nicht fehlt. Druck und bildliche Wiedergaben sind ausgezeichnet, und das geistige Volumen drückt sich vielleicht am besten durch die Einzelbeiträge selbst aus, die den Hauptbestand der Hefte neben den eigentlichen musealen Berichten und kleineren Notizen ausmachen. Heft 1 brachte u. a. folgende Beiträge: Otto Homburger, Eine lothringische Kunstschule um das Jahr 1200. Clemens Sommer, Spätgotische Madonnenstatuen vom Oberrhein. Heinrich Feurstein, Zwei Kopien nach verschollenen Gemälden Hans Holbeins d. J. Hans Rott, Beiträge zur Geschichte der oberrhein.-schwäb. Glasmalerei. Karl Lohmeyer, Ein neuentdecktes Porträt des Architekten Nicolas von Pigage. Rudolf Lüttich, Der Heidelberger Schloßgarten im XVIII. Jahrh. Anna Kempf, Ein Entwurf Christian Wenzingers zum Aufsatz des ersten nördlichen Chorstrebepfeilers des Freiburger Münsters. Heft 2 hatte ähnlich folgende Beiträge: Otto Schmitz, Baden-Badener Porzellan. G. F. Hartlaub, Die Neuerwerbungen der Mannheimer Kunsthalle. Hans Koegler, Die Überlieferung vom Namen des Hans Weiditz. Sämtliche Aufsätze sind reich illustriert. Schon aus diesen Angaben ersieht man, daß es ausschließlich oberrheinische Kunstprobleme und Fragen sind, denen die neue Zeitschrift gerecht werden will. *B.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Große Berliner Kunstausstellung / Plastiken von Degas / Marcel Vertès / Finnische Ryen.

Der Schaupalast am Lehrter Bahnhof gliedert sich diesmal in folgende Abteilungen: 1. Ehrensaal „Berlin in der Malerei". Das heißt, nicht unser Berlin noch das alte Berlin. Ein flaues, stimmungsweiches Berlin mit einem Puls wie Erfurt. Skarbina überragt hier einsam die Lebenden. 2. Dreiundzwanzig Säle Verein Berliner Künstler. Der breite Troß derer, die auf feinere oder plumpere Art bewährter Optik sich befleißigen. Sport der Vorurteilslosigkeit sucht gern aus diesem unabsehbaren Haufen die paar schlichten Poeten hervor. Diesmal ziemlich vergebliche Liebesmüh. Dresden und München haben eigene Räume, Kojen für sich die Maler Fritz Burger, Ludwig Dettmann, Max Fabian, Ernst Heilemann, Emil Orlik, Willy Schmidt-Heubach, Karl Ströher, Hans Unger, Erich Waske, Karl Ziegler. Rings die Wüste der Plastik. 3. Nischenkränze, in denen die Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin nistet. Lebendiges Allerlei. Hier tauchen auch Liebermann, Slevogt, Käthe Kollwitz auf. 4. Novembergruppe. Ein ausgezeichneter Architektursaal, beherrscht von Bellings Skulpturen für das Gewerkschaftshaus der Buchdrucker, das Max Taut gebaut hat. Sonst wohl hübsche, aparte, ein paar steiler erlebte Einzelwerke, aber kein geschlossener Eindruck. Mehr Talente als in anderen Vereinen, weniger Erblast. 5. Die Abstrakten, als Sonderfirma jetzt aufgemacht. Viel Mitläufer, viel undisziplinierte Buntspieler. Die Note des „Sturm" dominiert; William Wauers monumentale Kitschplastik, Ebert und Hindenburg auf pseudokubistisch überthronen ein ziemliches Durcheinander. Auch dies eine vertane Gelegenheit. Immerhin treffen an einer Stelle Léger, Archipenko, Chagall (?) würdig zusammen. Nichts Halbes und nichts Ganzes, wo es doch galt, ein Prinzip durchzusetzen. 6. Farbige Raumkunst. Aber von lauter Dekorationsmalern, die sich selbst erst dann als Künstler ästimieren, wenn sie zierliche Motivchen, nette Landschaftskulissen auf die Wand tuschen. — Insgesamt: ein abwechslungsreiches, nicht uninteressantes Riesensammelsurium von nahezu zweitausend Nummern, das man nur summarisch überblicken, aber in Kürze nicht kritisch sieben kann. —

Flechtheim hat das gesamte plastische Werk von Edgar Degas vereinen können, zweiundsiebzig Arbeiten. Der überraschende Nachlaßfund staubverkrusteter Wachsmodelle ist in meisterhaften Güssen bewahrt, die den borkigen Frisson der Außenform kostbar empfinden lassen. Frauen und Pferde sind auch hier die ausschließliche Beschäftigung des Künstlers, die federnde, gähnend sich räkelnde, animalische Gliederlust. Das Wunderbare an diesen Statuetten ist ihre rassige Unruhe, wie sie zuckt im gezehrten Kopf schlanker Tiere, im Tänzerinnenschwung und in den lebhaften Badegesten der Akte. Degas wird in aller Weiche

nie unplastisch. Seine Gebilde bedeuten nicht allein eine wertvolle Ergänzung des sonstigen Lebenswerkes, sondern nachträglichen Aufschluß über die Körpergehalte auch seiner Flächenkunst. —

Aus dem Leben der Bubiköpfe plaudert Marcel Vertès in leichten Farben und Konturen und sehr pariserisch. Er zeichnet den Tag der Damen und Dämchen, wie sie Toilette machen, ins Auto schlüpfen, tanzen, an allem nippen. Ihre Flüchtigkeit ist in Esprit der Notiz verwandelt. Bei Gurlitt (Friedrich-Ebert-Straße) lernt man diesen Erben liebenswürdiger Leichtfertigkeit kennen, den ein Zuschuß Degas' noch etwa über unseren Großmann rückt. —

Als Veranstaltung der Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Handwerkskultur wird im Kunstgewerbemuseum eine reiche Sammlung finnischer Ryen gezeigt, zottig gewebter Bettdecken von eigenartiger, orientalische Elemente in skandinavischen Charakter auflösender Ornamentik. Nicht selten verleiht die Beibehaltung eines Grundes von brauner Naturwolle den Teppichen etwas Fellähnliches, andrerseits ergibt sich im Wechselspiel wuschelig gedrehter, wie Tannennadeln glatt geschmiegter oder krauser Noppen ein leises Schimmern der Oberfläche, das die ebenso schlichten wie gewählten Farbstellungen fein schattiert. Die Mitte bildet nicht selten ein quadratisches Feld, rings im ruhigen Gleichmaß symmetrischer Austeilung Kreuzchen, Herzen, Bäume, Tanzpaare, Vögel, aber auch zackige Streifen und ganze Reihen bei der Hand sich fassender Figuren. Bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts gehen die ausgestellten Beispiele zurück, aber die Tradition ist bis ins Mittelalter zu verfolgen und noch heute lebendig. *Willi Wolfradt.*

BRAUNSCHWEIG

Kandinsky-Jubiläums-Ausstellung.

Die Gesellschaft der Freunde Junger Kunst zeigt zur Zeit in ihren Räumen im Schloß eine Kandinsky-Ausstellung, die zugleich als Jubiläumsausstellung zu Ehren des sechzigsten Geburtstages des Künstlers und seiner (allerdings nicht ununterbrochenen) dreißigjährigen Anwesenheit in Deutschland gedacht und von Kandinsky selbst mit veranstaltet worden ist. Kandinsky hielt auch am Eröffnungstage einen einführenden Vortrag. Die Ausstellung wird zuerst hier gezeigt und soll anschließend durch alle größeren Städte Deutschlands gehen. Sie umfaßt fast ausschließlich Arbeiten aus den Jahren 1924, 1925 und 1926. Von älteren Bildern sind vorhanden der „Schwarze Fleck" (1921), (abgebildet im Cicerone Jahrgang XVI, Heft 19) und eine große „Komposition" (1923) jener konstruktiven Art, von der besonders in der Bauhausausstellung 1923 so repräsentative Werke zu sehen waren. Aus dem Jahre 1924 u. a. die „Gelbe Spitze" (abgebildet Cicerone ebenda) und „Schwarze Begleitung" (Cicerone Jahrgang XVII, Heft 13). Im ganzen sind etwa 20 zum Teil große Ölbilder und etwa 30 Aquarelle ausgestellt.

Über Kandinskys Kunst ist im Cicerone mehrfach berichtet worden; erst kürzlich hat Kandinsky selbst hier (XVII, 13) einen Aufsatz „Abstrakte Kunst" veröffentlicht. Es erübrigt sich also, an dieser Stelle näher darauf einzugehen. Bemerkt sei nur, daß Kandinsky in der letzten Zeit bestrebt erscheint, die zeichnerischen Elemente, wie sie trotz seines Weges zu absoluter Malerei besonders in den konstruktiven Arbeiten der letzten Jahre hervortraten, zurückzuhalten zugunsten größerer Farbflächigkeit und Geschlossenheit des Bildes, wenn sie auch noch immer als konstruktives Gerüst oder als letzte Formakzente die Bildebene beherrschen. Manche z. T. sehr großen Bilder erscheinen geradezu als kolossale farbige Zeichnungen. Immer wieder kehren in den letzten Bildern als formale Elemente eine große Schlangenlinie, konzentrische Kreise mit bis zum Zentrum vordringendem Keil, bogenförmige Keile und Stäbchenstriche. Die Malart leistet mehr und mehr Verzicht auf temperaähnliche Wirkungen und bevorzugt emailartige Glätte, ohne doch die anderen Möglichkeiten der reichen Faktur aufzugeben, durch die Kandinskys Bilder so besonders lebendig erscheinen.

Diese Ausstellung ist nicht die erste Ausstellung abstrakter oder absoluter Kunst, auch der Kunst Kandinskys, in Braunschweig; ihre Aufnahme indessen erscheint typisch für die Aufnahme moderner Kunst in der Provinz überhaupt. Nachdem man noch vor wenigen Jahren die neue Kunst in der Presse maßlos beschimpft hat, merkt man, daß nicht die Künstler, sondern man selbst sich auf dem Holzweg befunden hat und bemüht sich, die Versäumnis der Anerkennung durch verdoppeltes Verständnis wettzumachen. *Walter Wilhelm.*

BRESLAU

Vom 1. August bis Mitte Oktober wird im Poelzigschen Ausstellungsgebäude eine umfangreiche Ausstellung mittelalterlicher Malerei und Plastik Schlesiens stattfinden. Sie wird vor allem im Hinblick auf den Katholikentag im August und den Deutschen Tag für Denkmalpflege im Sep-

tember, die beide Breslau als Tagungsort wählten, veranstaltet. Da sie reiche wissenschaftliche Ergebnisse zu liefern verspricht, lassen Reichs-, Landes- und städtische Behörden ihr weitgehende Unterstützung angedeihen.

Prof. Dr. Braune und Dr. Wiese sind mit der Leitung der Ausstellung betraut worden. — Etwa gleichzeitig und am gleichen Ort veranstaltet die Akademie unter Leitung von Prof. Moll eine schlesisch-österreichische Ausstellung, die Malerei und Kunstgewerbe umfassen wird, und an der auch die Schlesische Landesgruppe des Deutschen Werkbundes tätigen Anteil nimmt.

FRANKFURT a. M.

Der Frankfurter Künstlerbund faßt alle fortschrittlichen Bestrebungen von künstlerischer Qualität zusammen. So sieht man in dieser Ausstellung im Kunstverein, ohne daß gerade neue, außerordentliche Akkorde angeschlagen werden, schönes Niveau und echte Arbeitsfreudigkeit. Nußbaum und Oppenheim vertreten gut die impressionistische Richtung. Nußbaums Bilder bleiben in ihrer intensiven und malerischen Haltung immer strömend von gehaltenem Leben; Oppenheims Landschaft ist eine seiner besten.

Unter den jungen Malern setzt sich Hans Katz immer stärker durch. Er steigert die „neue Sachlichkeit" durch Spannung und Erhöhung in übermaterielle Region. Auch Hermann Lismann zeigt klare Formgebung in der ihm eigenen Handschrift von farbiger Abgewogenheit. Reinhold Ewald (Hanau), der stets neue, artistische Wege Suchende, bringt ein Bild vor moderner, formaler Strenge, die merkwürdigerweise mit einer impressionistisch bewegten Technik erreicht ist. Hans Feibuschs vornehme Komposition strebt in Gold- und Bronzetönen nach der Harmonie klassischer Meister. Die Bilder von F. K. Delavilla und Fritz Pollak sind von subtiler Dekorativität und Kultur. Heinisch zeigt seine flüssige Begabung in phantastisch-satirischen Weltausschnitten von etwas illustrativem Charakter. Auch die Malerinnen, das Porträt von Mathilde Battenberg, eine fein gestimmte Expression von Pauline Kowarzik und ein flottes Stilleben von Ruth Cahn haben Qualität. — Durch gute bildhauerische Arbeiten sind vertreten: Petraschke, Laurent Keller, Helene von Beckerath und J. Kormis.

Eine Gedächtnisausstellung umfaßt noch die Entwürfe des zu früh verstorbenen Architekten Paravicini, der einer der ersten Vorkämpfer für eine ehrlich konstruktive Baugesinnung war, und eine Reihe von Bildern und Aquarellen des in diesem Jahre verschiedenen Malers Alfred Schnaars, eines Schülers von Thoma und Trübner, dessen Entwicklung aus romantisch-klassizistischen Jugendwerken zu immer gelösterem Impressionismus geführt hat.

* * *

In der Ausstellung des Städelschen Kunstinstitutes von 200 Zeichnungen Elsheimers gewinnt man eine viel direktere Vorstellung des schöpferischen Künstlers als aus den uns erhaltenen, wenigen Bildern in den Galerien, ja, der Weg zu Rembrandt wird erst eigentlich fühlbar. Es schließt sich sichtbar die Kette von Grünewald über dessen Enkelschüler Uffenbach zu Elsheimer, der seinerseits wieder Lastmann, den Lehrer Rembrandts, unterrichtet hat. Eine Wesenseigenschaft Elsheimers verbindet ihn mit dem ewigen Rembrandt: die Breite und Tiefe des Naturgefühls, die pantheistische Freude an der Verwachsenheit von Mensch und Landschaft.

So sind die ausgestellten, kleinen Landschaftsskizzen mit der klaren Verteilung der Massen und ihrem kühnen Schwung der Linienführung am erstaunlichsten.

Merkwürdig, daß man bei diesem abseits stehenden Maler, bei diesem bürgerlich gebundenen Manne, der allerdings Rom und Venedig bereist hat, Zeichnungen findet, die in ihrem Welt- und Seinsgefühl die Enge des städtischen und zünftigen Lebens sprengen und ins Universelle weisen wie die seltenen Schöpfungen genialer Meister.

Sascha Schwabacher.

LEIDEN

Aus Anlaß des dreihundertsten Geburtstages von Jan Steen wurde in seiner Vaterstadt Leiden eine große Ausstellung eröffnet, die im städtischen Museum stattfindet und etwa 90 Bilder enthält, die z. T. aus den öffentlichen Sammlungen in Europa entliehen wurden. Die Ausstellung soll bis Ende August geöffnet bleiben. *H.*

LÜBECK

Aus Anlaß der 700-Jahr-Feier der Reichsfreiheit Lübecks ist in der Katharinenkirche eine Ausstellung veranstaltet worden, die eine umfassende Vorstellung von der mittelalterlichen Malerei und Plastik Lübecks gibt. Die entscheidende Bedeutung, die Lübeck für die Kunstentwicklung des Ostseegebiets gehabt hat, ist durch die schwedischen, dänischen und deutschen Untersuchungen der letzten 30 Jahre deutlich geworden; so lag es nahe, das Material einmal möglichst vollständig zur Anschau-

ung zu bringen. — Den Mittelpunkt der Ausstellung bildet die monumentale Stockholmer St. Jürgengruppe Bernt Notkes (1489) in einer vorzüglich gelungenen, von den Senaten von Hamburg und Bremen der Stadt Lübeck geschenkten originalgetreuen Nachbildung. Hermen Rode, Notkes Zeitgenosse, ist durch die Außenflügel des Hochaltars der Revaler Nikolaikirche (1482) vertreten. Daneben treten vor allem die Bildwerke aus der ersten Blütezeit der lübeckischen Plastik hervor. Vier erst ganz kürzlich bekannt gewordene, hervorragende Steinfiguren aus Niendorf repräsentieren mit einer Nachbildung des Kruzifixus von Vadstena zusammen den Kreis der Burgkirchenplastik und des Meisters der Darssow-Madonna, 4 Figuren aus dem Bremer Dom, die Möllner Figuren des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums und der Altar der Schwartauer Siechenhauskapelle schließen sich an. Die Mitte des 15. Jahrhunderts ist durch den Neukirchner Altar des Thaulowmuseums, das 16. Jahrhundert durch die Güstrower Apostel des Claus Berg und eine ihm gleichfalls zuzuschreibende Krönung Mariae der Ny-Carlsberg-Glyptothek (Nachbildung) vertreten. Zahlreiche Photographien vervollständigen das Bild. Die Ausstellung wird bis Ende Juli geöffnet sein. *P.*

MÜNCHEN

Die Staatsbibliothek zeigte eine Pocci-Ausstellung. Sie führte in vielen Originalausschnitten das Schaffen Poccis, des Literaten, Bildkünstlers und Musikers vor, hiermit dem Lokalinteresse Münchens wie den Sammlern eine Freude machend. Ein großer, illustrierter Pocci-Katalog, der das Gesamtopus zusammenstellt, wird demnächst unabhängig von dieser Veranstaltung erscheinen. — Um geschichtliche Bemühung drehte sich auch die große Adolf-Lier-Ausstellung, die von der Galerie Fleischmann gezeigt wurde. Sie hatte die wichtigsten Malereien dieses vor genau hundert Jahren Geborenen zusammengebracht, der seit den 60er Jahren für Süddeutschland deutsche und französische Farblockerung verwob. Ohne daß man glauben dürfte, daß Lier für eine neue Rolle der Zukunft zu erwecken wäre, war diese Ausstellung doch von geschichtlichem Belang. — Bei Caspari Landschaften des Parisers Adrion, der flitzende, impressionistische Technik merkwürdig mit einer fast Rousseau-artigen Parzellierung des Bildraumes verbindet, raschelndes Farbgewimmel von Menschen munter pointierend auf monotone, weit hinstreichende Ebenen abstellt, eine reizvolle Synthese gewisser im-, ex- und nachexpressionistischer Bildelemente hervorzaubernd. Auf diesen bei uns noch Unbekannten wird man achten können. — An der gleichen Stelle sah man ferner Malereien von Heidner, sehr gekonnte Dinge, den gesamten, nun ja fertig entwickelten Formenkanon des Expressionismus beherrschend. Landschaften in ekstatisch rhythmisierenden Schwüngen, mit zu oft wiederkehrenden, mystifizierend blauen Farbgeheimnissen. Wer viel derartige Kunst gesehen, erkennt, daß diesen Aufschwüngen noch selbstgenießender, fast dekorativer Klang anhaftet, der wegfallen müßte. Die beiden letzten Bildnisse (Dr. Oldenbourg und Frau), vorläufig vielleicht die besten Arbeiten, da kühler, sachstrenger im Farbakkord, sollten als Wegweiser angesehen werden: kleine Formate gebrauchen, Mystifizierungsbläue entweichen lassen, streng das Rätsel der Wirklichkeit selber aufs Korn nehmen. — Was Otto Dix zu sagen hat, liegt auf dieser Linie. Wie man auch zu ihm stehe, hier wurde ein Gewichtiger gezeigt. Thannhauser erwarb sich das Verdienst, ihn hiermit zum erstenmal in großem Zusammenhang bei uns vorzuführen. Dix ist eine sinnliche Naturgewalt, ein Corinth auf neuen Stufen: zuerst mit schneidendem Schema („Streichholzverkäufer"), allmählich aber immer mehr in mikroskopisch präziser Naturdurchführung. Schon beide Selbstbildnisse von 1913 lassen seine Kraft erkennen. Bilder wie „Eltern", das enorme „Stilleben im Atelier", wo ein Weiberakt mit einer geplatzten Gliederpuppe in unheimliche Begegnung kommt, der Kunstsammler im Klubsessel, das Selbstbildnis von 1926 sollten jedem einleuchten. So sehr Dix ins Literarische abgleiten kann, so sehr ihm berserkerhafte Bestialitäten widerfahren, er überzeugt schon durch Verschiedenartigkeit der Bildideen und Farbkräfte. Durch Wucht bei oft stupender Disziplin der Farbe, durch sinnliche Leuchtkraft seiner Farbsubstanz bei Dürer-artigem Zuendemeißeln der Einzelform. Wir glauben, daß sein großes, vielumstrittenes Kriegsbild ganz vergänglich ist. Daß Dix bleiben wird, wo seine Aggressivität sich versteckt, gepanzert ist mit einer beinah klassizistischen Gehaltenheit, mit scheinbar beruhigter Sachlichkeit, hinter welcher Maske seine Dämonie erst die Kraft wahrhafter Männlichkeit erreicht. Einer Männlichkeit, die nun meist warten kann im Angriff, die in Metall gegossen ist. Dixens Entwicklung zeigt, daß er auf diesem Wege ist. Hiergegen verblaßten die Zeichnungen des 1911 gestorbenen Hans Brühlmann, die das Graphische Kabinett aufwies, selbt die Bildnisgraphik von R. Großmann, Beck-

mann, Heckel, Kokoschka und anderen, die an gleicher Stelle zu sehen war. Desgleichen die nicht unsympathischen Arbeiten von Franz Hoffmann (und von Hans von Hattingberg) im „Buchladen".

Wichtig, daß man sich jetzt zu Architekturausstellungen entschließt. Nichts sollte so gepflegt werden, denn hier stehen wir vor Grundfragen für unseren ganzen Lebensstil. Goltz zeigte wichtige Photos und Entwürfe von Mendelsohn, der früh noch mit Expressionismus kämpfte (Einsteinturm), aber mehr und mehr zur konstruktiven Sachlichkeit, auf die es ankommt, überging. Goltz könnte sich verdient machen, wenn er eine Ausstellung Courbusier, Oud, Bauhauskreis folgen ließe, also allmählich alle diejenigen zeigte, die ganz auf Schönheit der Konstruktion (bis zur Askese) aufbauen. Denn ihnen gehört die Zukunft. Noch zu wenig von diesem Geiste sah man in der verdienstvollen Schau amerikanischer Baukunst, die in der Gewerbekunst-Abteilung des Bayrischen Nationalmuseums aufgebaut war. Diese Ausstellung war bereits im Januar in Berlin, später in Wien. Auf sie nahm Zuckers Aufsatz „Neue amerikanische Baukunst" Bezug, den das 5. Heft des laufenden Jahrgangs veröffentlichte, wo richtig konstatiert wird, daß die Wolkenkratzer durchaus nicht nur konstruktiv durchgeformt, sondern auch mit einem Mantel historisierender Dekoration umgeben werden, welche Beharrung man nach meiner Ansicht aber keinesfalls hätte beglückwünschen, sondern rein negativ werten sollen.

Roh.

NEW YORK

In der P.-Jackson Higgs-Gallery ist jetzt eine dem „Antico" zugeschriebene Statuette des Herkules zu sehen, die, von der edlen und reinen Schönheit ihrer Modellierung abgesehen, ihrer Seltenheit, ja Einzigkeit wegen von ungewöhnlicher Bedeutung ist. Sie ist nämlich die einzig bekannte Renaissancestatuette aus Edelmetall, während sonst alle auf uns gekommenen aus Bronze bestehen. Die Statuette besitzt wahre Monumentalität.

Auf solche geht auch erfolgreich ein Bildhauer aus Baltimore aus, Louis Rosenthal, gebürtig aus Litauen, der in der gleichen Gallery in einer einzigen Vitrine etwa dreißig Statuetten in Gold und Bronze zeigt. Dieselben sind nach einem besonderen und sehr schwierigen Verfahren des Künstlers im Hohlguß ausgeführt, was noch keinem anderen in alter oder neuer Zeit bei solch kleinen Figuren gelungen ist. Auf diese Weise wird selbst bei den Miniaturdimensionen die feinste und zugleich spontanste Modellierung ermöglicht. Diese Figürchen tragen sozusagen wie die Wachsmodelle selber die direkte Handschrift des Künstlers während der Schaffenszeit an sich, da keinerlei Ziselierung benötigt wird.

Ein anderer Bildhauer, der aus Frankreich stammende Robert Laurent, hat sich durch eine Ausstellung bei Valentine Dudensing durchgesetzt. Laurent kommt von der Schnitzbank her. Neben dem Holz hat er sich seit einiger Zeit als Lieblingsmaterial Alabaster gewählt, den er behandelt wie die alten Chinesen den Jadestein. Laurents ganze Art hat auch etwas Chinesisches an sich: sein Arbeiten ist ihm wie jenen eine Art Naturgottesdienst, ein stilles Empfangen und ein freudiges Geben.

Von besonderem Interesse war die Fragonard-Ausstellung, die bei Wildenstein & Co. kürzlich zu sehen war und den Reichtum dieses Hauses an hervorragenden Beispielen der französischen Schule des 18. Jahrhunderts dartat. Die ganze Entwicklung Fragonards, von seinen noch an Boucher gemahnenden Anfängen, über die „Genreszenen" hinaus bis zu den ganz freigewordenen Darstellungen irdischer Schönheit und irdischer Freude, war hier zu sehen und zu genießen.

J. B. Neumann, der in seinem neuen „Printroom" während der Saison eine sehr eifrige Tätigkeit entfaltet hatte und für den Sommer eine große Ausstellung der wichtigsten modernen Künstler Amerikas vorbereitet, zeigt in seinen Räumen Beispiele der Schule Archipenkos, die dieser seit einiger Zeit hier leitet und in der er nach seiner Methode seine Schüler unterrichtet, freilich auf Grundlage eines positiven Wissens um bestimmte Hauptprobleme. Die Ausstellung hat unzweifelhaft etwas Aufregendes an sich.

F.

PRAG

Vor einem Jahr ist Jan Štursa, der ursprünglichste Bildhauer der Tschechen, freiwillig aus dem Leben geschieden, mitten aus einem reifenden Werk heraus. Künstlervereinigung „Manes" bereitet ihm jetzt eine Gedächtnisausstellung, die ihre Berechtigung bestens erweist. Vermag man sich innerhalb der unmöglichen Aufstellung in unmöglichem Raum ein Bild zu machen, so steigt einem eine erdhaft-sinnliche Persönlichkeit entgegen, deren Hauptreiz in dem Oszillieren zwischen herb Verhaltenem junger Ahnungen und kraftvoll Herausgeschleudertem strotzender Lebensfülle liegt. Aus dieser Spannung erwächst eine selbstsichere Monumentalität der lyrischen Form, die in Gestalten wie „Eva" (Münchner Staats-

galerie), „Pubertà“ (Wiener Staatsgalerie), der „Messalina“ (Prag) ihre schönsten Leistungen hervorbrachte. Daneben geht ein Strom warmer und sehr feinfühliger Porträtkunst, die sich namentlich in den letzten Lebensjahren des Künstlers zu einer großen, in sich ruhenden Form abgeklärt hatte. Das Streben, auch in der Gruppe zur Monumentalität zu gelangen, zur dramatischen also, mußte den naturbestimmten Grenzen erliegen. Die Ausstellung erweist aufs deue, daß die Tschechen in Śtursa ihren stärksten Künstler verloren haben.

„Devětsil“, die Genossenschaft der Jungen in Bildender Kunst, Dichtung, Theater und Musik, veranstaltet im Kunstverein eine Kollektivausstellung, aus der nur die Architektur, die aber in hohem Maße, erwähnenswert ist. Aus der radikalen Reaktion gegen die wilden Ornamentiergelüste der national-künstlerisch eingestellten letzten Generation hat sich heute bei diesen jungen Architekten, die meist in den ersten Jahren ihrer praktischen Bewährung stehen, eine sehr klare und formsichere Gesinnung herausgeläutert, die eine ruhig-elegante, dabei von Zeitimpulsen kräftig bewegte Formgesinnung pflegt. Große Entwürfe von Krejcar und Fragner-Linhart, kleinere von Špalek, Obrtel, Cernik sind Ansätze einer sehr gesunden und zukunftsreichen Entwicklung. Sie lassen einen aufatmen angesichts der heute das alte herrliche Prag verunstaltenden Ornamentungeheuer der Nationalkunst-Propagandisten.

Schürer.

WIESBADEN

Im Nassauischen Kunstverein stellt Margarethe Moll, Breslau, aus. Kleinplastik, Bronzen und Terrakotten. Kultivierter Stil. Das Motiv der liegenden und kauernden Frauen. Alles ist in mehreren Varianten reizvoll behandelt. Sehr viel Grazie, bei strenger, nicht spielerischer Technik. Espritvolle Modellierung. Auch Tierplastiken. Vitrinenkunst. Auf intime Wirkungen eingestellt. Ella Ränker bringt farbige Holzschnitte. Blumen. Originelle Auffassung der pflanzlichen Psyche. Durchaus persönlicher Stil in einer fein dekorativen Richtung. Kein Durchschnitt. Herber, erstes Debut. Nicht übel, aber noch kein abschließendes Urteil gestattend. Wahrscheinlich wird aus dieser frühreifen Sicherheit noch etwas ganz andres herauskommen. Ähnliches läßt sich von Kranz sagen, der vorläufig sein Heil bei Nolde zu suchen scheint. Schreiber entwickelt in seinen Aquarellen gute Farbenkultur und Kompositionstalent. Besonders die Kakteenstillleben sind treffliche Leistungen. *ch.*

Denkmalpflege

EIN GRÜNEWALD IN GEFAHR

Aus Stuppach kommt Kunde, daß Grünewalds Madonna auf dem besten Weg ist, zu verschimmeln. Dringende Aufgabe der Denkmalpflege ist es, sich um das Bild zu kümmern, es nötigenfalls aus der Kirche zu nehmen. Es würde uns wenig Ehre machen, den Verlust des Isenheimer Altars zu bejammern, wenn wir zu gleicher Zeit die uns gebliebenen Schätze unserer alten Kunst verkommen lassen! *M.*

VOM MAINZER DOM

Durch die Tagespresse geht die Nachricht, daß sich durch die Restaurierungsarbeiten, die im wesentlichen beendigt sind, unvermeidliche Zerstörungen an den Veitschen Fresken ergeben haben. Man beabsichtigt, neue Fresken erstehen zu lassen. Hoffentlich vollziehen sich hier keine Überraschungen in der Stille. Es handelt sich um eine Angelegenheit von künstlerischer Bedeutung, und es ist zu wünschen, daß die Vergebung des Auftrags nur an einen Künstler von Rang gelangt und daß die Öffentlichkeit davon erfährt. *m.*

FRANKFURT a. M.

Das Karmeliterkloster ist neu renoviert. Im Rundgang des inneren Hofes wurde die Reihe der Fresken von Jörg Rathgeb wiederhergestellt. Die vorsichtige und taktvolle Behandlung ließ den vielfach zerstörten Malereien ihr originales Gepräge. Man sieht (an den gut erhaltenen Abschnitten) die spontane Schlagkraft, den leidenschaftlichen Ausdruck und die Größe und Fülle der reichen Komposition in ihrer echt renaissancehaften Raumrepräsentation.

S. Sch.

PISA

Am 29. Mai fand mit einer Ansprache des Kardinals Maffi in Pisa die Einweihung der wiederzusammengesetzten Kanzel Giovanni Pisanos statt. Damit ist der Welt ein Hauptwerk italienischer Plastik wiedergegeben, dessen Teile, nachdem es nach einem Dombrand in den Jahren 1599—1602 abgebrochen worden war, an den verschiedensten Stellen zerstreut worden sind. Die Projekte und Vorarbeiten für die Wiederherstellung des Denkmals gehen bereits in das Jahr 1872 zurück. Damals wurde eine Kommission mit dem Studium der Frage beauftragt und ein Modell für eine Rekonstruktion durch den Architekten Francesco Fontana hergestellt Für die Ausführung wurde der Sieneser Bildhauer Tito Sarocchi in Aussicht genommen. Die damaligen Verhandlungen

liegen in einem gedruckten von Leopoldo Tanfani redigierten Bericht vor. Später hat sich Supino eingehend mit der Kanzel befaßt und in zwei Aufsätzen des „Archivio storico dell'arte" 1892 und 1895 die Unhaltbarkeit der Rekonstruktion Fontanas nachgewiesen. An die Ausführung des Projekts konnte erst 1922 gedacht werden, als endlich hinreichende Mittel zur Verfügung standen. Es wurde jetzt eine besondere Kommission gebildet, an deren Spitze neben einem Vertreter des Domkapitels Peleo Bacci und der Architekt Ugo Vaglini standen. Auf Grund weiterer Forschungen vor allem Baccis ist man dann zu einer befriedigenden Rekonstruktion der Kanzel gelangt.

L. S.

Von Künstlern und Gelehrten

Der bekannte Wiener Werkkünstler Philipp Häusler wurde als künstlerischer Leiter der Versuchswerkstätte für Lederwaren und der Fachklasse für Buchbinderei an die unter Leitung Hugo Eberhardts stehende Offenbacher Kunstgewerbeschule berufen. Durch lange Jahre war Häusler als künstlerischer Mitarbeiter der ersten Wiener Lederwarenfabrik Wilhelm Melzer tätig, die als einzige ihres Fachgebietes, dank Häuslers Tätigkeit auf der Pariser Weltausstellung für Kunstgewerbe 1925, den Grand Prix erhielt. Die Offenbacher Kunstgewerbe-Schule sicherte sich mit Häusler für die bedeutungsvolle Lederwarenindustrie eine erste künstlerische Kraft auf dem Gebiete der Lederware. — Kürzlich hat der Goethe-Bund in Königsberg sein 25jähriges Bestehen gefeiert. Einer der Mitbegründer dieser für das geistig-künstlerische Leben in Ostpreußen vorbildlich wirkenden Gemeinschaft und ihr langjähriger Vorsitzender ist Dr. Ludwig Goldstein, der verantwortliche Schriftleiter des Feuilletons der Königsberger Hartungschen Zeitung, eine ideal gesinnte Persönlichkeit, die immer nur für das schöpferische Werk einsteht und deren universale Begabung während 25 Jahren in Ostpreußen segensreich gewirkt hat. Der Goethe-Bund ernannte am Tage des Jubiläums Dr. Goldstein zum ersten und alleinigen Ehrenvorsitzenden dieser Gesellschaft. — Prof. Ewald Dülberg von der Akademie in Kassel ist an die Weimarer Hochschule für Handwerk und Baukunst berufen worden und hat seine Webewerkstätten nach Weimar verlegt. — Die neueingerichtete Assistentenstelle an den Sammlungen der Veste Coburg wurde dem Museumsassessor Dr. Oskar Lenz aus München übertragen. — Vor kurzem starb in New York der bekannte Schwarz-weiß-Künstler und Illustrator Joseph Pennell, der sich auch als Biograph Whistlers einen Namen gemacht hatte. Auch als Lehrer hat er eine reiche und bedeutsame Tätigkeit entwickelt. Von seinen verschiedenen Serien werden wohl die, die New York und den Bau des Panamakanals behandeln, stets seinen Namen lebendig erhalten. Der Künstler hat sein ganzes Vermögen der Library of Congress in Washington vermacht, teilweise zu dem Zwecke, die von ihm überwiesene Whistlerianasammlung bei sich bietenden Gelegenheiten weiter auszubauen.

F.

Neue Bücher

Carl Einstein. Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin, Propyläenverlag 1926.

Es hätte noch schlimmer werden können; wenn man Einsteins Einzelergüsse über heutige Künstler kannte, so mußte man einen übersternheimten Sternheim, ein babylonisches Chaos witzig sich überschlagender Dialektik erwarten. Es ist noch genug davon da (in diesem Stil: „Nach Dresdener Quattrocento wedekinderte man pandorisch im lehrhaft Unsittlichen"). Aber das Ganze sieht mehr einem bis zum Kubistischen vorgedrungenen Meier-Graefe ähnlich: die beiläufige Art, an Hand der Künstler Kunsttheorien vorsichtig auseinander zu klauben; Diktion, Aufbau des Buches aus losen Bruchstücken, der Mangel an Begeisterungsfähigkeit, gesteigert zu schnoddriger Skepsis: das haben wir ja in der „Entwicklungsgeschichte" Meier-Graefes vor 20 Jahren schon intensiver und mit besserem Erfolg genossen. Neu hinzugekommen ist gänzliche Abwesenheit von historischem Gefühl. Wie die Dinge entwicklungsgeschichtlich zusammenhängen; was für Fäden von Munch über Nolde zu Kokoschka, von Seurat und Rousseau zum Verismus und Konstruktivismus, vom Kubismus über Futurismus und Dada zu G. Groß und Dix laufen, wie sich Russen, Schweizer, Italiener in den großen Strom einordnen: derlei wird zwar bisweilen in lichten Intervallen flüchtig geahnt, aber niemals dargestellt. Das Buch ist verwandt den tieferen und echteren Meier-Graefes, geistreiches (oft geistreiches) Impromptu; niemals Darstellung, niemals Querschnitt oder Längsschnitt einer Entwicklung.

Es ist ein Unglück, daß die Bücher über Gegenwartskunst beständig vorbeigelingen. Wir haben bisher keine auch nur annähernd genügende Geschichte der jüngsten Ent-

wicklung. Der Aufwand, mit dem der Propyläenverlag das Einsteinsche Werk ausgestattet hat, ist bewundernswert und höchst bedauerlich verschwendet. Denn natürlich geschah auch die Auswahl der Abbildungen durch Einstein, und wer darauf vertraut, ein so riesiges Werk müsse ihn wenigstens in seinem Bilderteil über die heutige Kunst unterrichten, geht auf erheblichen Irrpfaden. Man kann nicht damit anfangen, aufzuzählen, was sich an Wichtigen nicht bei Einstein findet; vielleicht genügt es, zu sagen, daß Konstruktivismus und Neu-Klassizismus (außerhalb Frankreichs) für Einstein nicht existieren, zwar im Text eingestreut, hier und da, beiläufig mit der bekannten Kaltschnäuzigkeit kurz abgetan werden; aber nicht im Bildteil erscheinen, weder Schlemmer noch Lissitzky, nicht die Holländer noch Schweizer, Deutsche, Russen.

Aber das liegt an dieser eiskalt negativen Gesinnung, die es fertigbringt, in einem ungeheurem Bande über die „Kunst des 20. Jahrhunderts" nicht etwa nur die ganze Architektur nebst Graphik zu unterschlagen (worin sich das Wesentliche und Zukunftsträchtige der europäischen Kunst manifestiert), sondern durchgängig negative Urteile abzustoßen. Nicht mit der vornehmen Ignoranz Spenglers, sondern mit intensiv intellektueller, analytisch durchdringender Kenntnis des Gegenstandes. Dies ist das recht eigentlich Aufreizende (das einen, sogar recht sänftlich behandelten Künstler ja auch bereits zu Tätlichkeiten gegen den Autor gestachelt hat): Daß mit äußerster Kaltherzigkeit der Kunst seit den Impressionisten bescheinigt wird, daß sie Blendwerk, Unzulänglichkeit, Halbheit sei. Man sucht nach Worten der Anerkennung und findet einige sonderbar verteilt und sehr sparsam: bei Utrillo, Picasso und Braque, bei Kirchner, Paul Klee und den Bildhauern Maillol, Barlach und Belling. Womit er nicht etwa eine unbedingte Superiorität dieser Künstler behauptet. Nicht doch: irgend etwas an ihnen regt Einsteins bessere Laune an. Mögen sie passieren.

Kunstwerke sind immer und allezeit bedingt. Wenn man aber jetzt die umstrittene und uns nächstliegende Kunst unserer Zeit mit saloppem Hochmut durch die Zähne zieht und dem Unkundigen als Geschichte jüngster Kunst ein schlotterndes Gerippe präsentiert, so ist das ein Unfug, den ein großer und zahlungsfähiger Verlag ganz unmöglich mit seiner Flagge decken dürfte.

Nicht Einstein machen wir den Vorwurf (möge er doch seinen Spleen für sich kultivieren), sondern dem Propyläenverlag, daß er einen so ungeeigneten Bewerber auf die ahnungslose Menschheit losgelassen hat. Hier wäre privilegierte Langeweile eines Kunstprofessors immer noch besser am Platze gewesen, als diese ätzende Lauge eines schnöden Skeptizismus aus Prinzip.

Paul F. Schmidt.

Robert Koldewey, Heitere und ernste Briefe aus einem deutschen Archäologenleben. Herausgegeben von Carl Schuchardt. Verlag G. Grote. Berlin 1925.

Eine Gelehrtennatur von gutem und echtem Wesen offenbart sich in dieser Sammlung von Briefen, in der harmlose und humorige Weltbetrachtung neben Forschungsresultaten und -ergebnissen gegeben sind. Bekanntlich war Koldewey Mitarbeiter und Leiter bei zahlreichen Ausgrabungen in Unteritalien, auf den griechischen Inseln, in Kleinasien, Mesopotamien und Babylon.

Der Reiz des Buches besteht in der Widerspiegelung eines natürlichen, selbständigen und gescheiten Menschen. *S. Sch.*

NOA NOA VON GAUGUIN

Die Marées-Gesellschaft gibt soeben den Prospekt eines neuen Werkes heraus. Es handelt sich um den Faksimile-Druck des berühmten Original-Manuskripts zu Noa Noa, das Paul Ganguin in Tahiti schrieb und mit seinen schönsten farbigen Zeichnungen schmückte; das entscheidende Werk des Künstlers und eins der bedeutendsten Werke der modernen Kunst Europas. Das Manuskript geht in den Besitz des Louvre über. Der Prospekt, der Probeseiten und die Geschichte des Werkes enthält, ist durch die Marées-Gesellschaft, Lindenstraße 18/19, Berlin, oder durch den Verlag R. Piper & Co., München, zu beziehen.

DER DEUTSCHE KUNSTVERLAG

Die Veröffentlichungen dieses Verlages entwickeln sich in starker Anlehnung an die vom Kultusministerium gegründete staatliche Bildstelle in Berlin und sind in mancher Beziehung insofern vorbildlich, als sie die richtige Mitte zwischen populärer Produktion und streng wissenschaftlicher Einstellung halten. Das gilt zumal für jene Sammelreihe, die unter dem Titel „Deutsche Lande / Deutsche Kunst" zu erscheinen begonnen hat und als deren Herausgeber der Leiter des Verlages, Dr. Burkhardt-Meier zeichnet. Wenn versichert wird, daß die Herausgabe der bisherigen Bände mit aller erdenklichen Sorgfalt und Hingabe unter Aufwendung bedeutender Mittel erfolgt sei, so ist der Beweis dafür vollauf erbracht.

Denn die bisher vorliegenden Bände über Potsdam, Hildesheim, Wismar und Stralsund, nicht zu vergessen auch die stattliche Veröffentlichung über Mecklenburg, sind äußerlich und innerlich vortrefflich gelungen und dürften vor allem kunstgeschichtlich interessierte Kreise zur Lektüre und Durchsicht reizen. In diesen Bänden ist der Umfang fast zu gleichen Teilen dem Text und dem Tafelanhang vorbehalten. Aber der letztere fußt fast ausnahmslos auf jenen vorzüglichen, klaren und zum großen Teil neuen Aufnahmen der staatlichen Bildstelle. Daß dieser Teil der Bände bei A. Wohlfeld gedruckt wurde, gibt sogleich die nötige Garantie für die Qualität des Druckes.

Außerhalb dieser Reihe steht eine kleine Publikation von Hans Kania, „Potsdamer Baukunst", eine Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung, die in dem neuen Format der „Berühmten Kunststätten" gehalten ist und sich innerlich und äußerlich auch sonst deutlich diesem Vorbild anlehnt, aber als erste zusammenfassende Darstellung dieser Art gerade jetzt eine gewisse aktuelle Bedeutung hat.

In dieses, durch die genannten Werke ausgezeichnet charakterisierte Programm paßt auch die wundervolle Veröffentlichung über den „Naumburger Dom und seine Bildwerke" hinein, die bereits in zweiter Auflage 1926 vorliegt. Es handelt sich da um die unübertroffenen Aufnahmen von Walter Hege und die geistvolle Einleitung Wilhelm Pinders. Auch dieses Buch hat A. Wohlfeld gedruckt. Übrigens wird in Kürze eine ähnlich angelegte Veröffentlichung über den Bamberger Dom folgen.

Eine besondere Würdigung verdienen dann noch die von Meier-Gräfe veranlaßten und beim „Ganymed" gedruckten Phönix-Drucke, die durchaus populäre Tendenzen haben und dazu berufen sind, wieder Qualitätsgefühl in das bürgerliche Heim zu tragen und dabei gerade in dieser Zeit der wirtschaftlichen Not ihre Mission besonders gut erfüllen könnten. Es handelt sich durchweg um originalgetreue Wiedergaben alter und neuer Graphik, deren Programm durch die Namen Dürer, Rembrandt, Goya, Daumier, van Gogh angedeutet, aber keineswegs erschöpft wird. Diese Phönix-Drucke, die in einfarbigem Lichtdruck nur M. 1,50, in mehrfarbigem Lichtdruck nur M. 3,50 kosten, sind durchaus berufen, die vielen und meist schlechten Drei- und Vierfarbenklischee-Reproduktionen abzulösen und sollten vor allem auch in den Schulen weitestgehende Verwendung finden. Eine derartige Sammlung soll nicht nur gute Kunst popularisieren, sondern muß selbst popularisiert werden, wenn sie die Aufgabe erfüllen soll. *B.*

Verschiedenes

RIEMENSCHNEIDERS GEBURTSJAHR

Die einzige Angabe über Riemenschneiders Geburtsjahr enthält ein Band handschriftlicher Protokolle über Lehensstreitigkeiten der Stadt Würzburg im Würzburger Staatsarchiv. Bei einer Verhandlung zwischen Rat und Bürgermeister von Würzburg und Rat und Bürgermeister von Randersacker am 12. November 1528 wird unter 23 Zeugen auch Riemenschneider vernommen. Er sagt aus, „er sey XL Jar zu wurzburg gesessen" und „sey LX Jare alt". Daraus wäre also das Geburtsjahr 1468 zu erschließen. Nun tritt aber Riemenschneider schon 1483 in einer Würzburger Werkstatt als „Malerknecht", d. i. Gehilfe, ein, saß also nicht 40 Jahre, sondern 45 Jahre zu Würzburg. Das stimmt bedenklich auch gegen das andere Datum, zumal es recht unwahrscheinlich ist, daß Riemenschneider mit 15 Jahren schon Lehrzeit und Wanderjahre hinter sich gehabt hätte. Aber es läßt sich nicht nur vermutungsweise feststellen, daß die Zahlenangaben Riemenschneiders als bloß ungefähre gegeben sind. Von den Zeugen, die vor Riemenschneider aussagen — er erscheint an sechster Stelle —, gibt nur der erste bei Angabe seiner Personalien, „der gemeinen fragstück", genauere Zahlen; er sagt aus, er sei „XXIII Jarr do gewest" und „er sey bey dreyundfunffzig Jarn alt". Das „bey" erweist, daß aber selbst in diesem Fall genauer Zahlenangabe die Zahl selbst nur beiläufig zu verstehen ist. Die folgenden acht Zeugen, einschließlich Riemenschneider, geben alle nur auf zehn abgerundete Zahlen an, manche bezeichnen die Zahl ausdrücklich als nicht genau, er „sey bey sechtzig Jare alt vngeverlich", gibt einer an, ein anderer, er „sabe bey funffzig Jare zu wurzburg gewont". Mit dem zehnten Zeugen allerdings schlägt es um, nun kommen durchweg genaue Angaben bis auf einen alten Mann von 80 Jahren, dem solche Genauigkeit offenbar um seines hohen Alters willen unmöglich ist. Und ganz zum Schluß der Zeugenvernehmung, bei den letzten drei, kommen auch wieder die runden Zahlen.

Wir wünschten, Riemenschneider wäre unter denen, die genau ihr Alter nannten. So tappen wir weiter im Dunkel, bis ein glücklicher Fund uns forthilft.

Wann ist nun Riemenschneider wirklich

geboren, wenn wir alle übrigen Umstände in Betracht ziehen, die dabei mitzusprechen haben? Spätestens wohl 1463. Denn ein Zwanzigjähriger muß er gewesen sein, als er in Würzburg auftauchte. Der Charakter seiner Kunst ließe sogar ein früheres Datum, etwa 1460, zu. Er ist kein Zeitgenosse Dürers in dem Sinn, daß er mit Dürer, Cranach, Baldung, mit Backofen und Grünewald Schritt hielte. Er ist ein Mann der älteren Generation, und wenn man ihn einem vergleichen will, so dem auch ungefähr 1460 geborenen Adam Kraft. Unter den Malern wäre etwa Strigel oder der Meister des Peringsdörffer Altars als zugehörig zu nennen. Es sind die Männer der Wende. Dem alten Erbe stärker verhaftet als die um Dürer und doch auch schon voll des neuen Atems, erfüllt vom Begriff großer Menschlichkeit, der noch der Schongauergeneration völlig verschlossen war.

Justus Bier.

PORTUGIESISCHE WANDTEPPICHE

In der Portugiesischen Gesellschaft für Altertumskunde (Associaçâo dos Arqueologos Portugueses) in Lissabon hielt Afonso de Dornelas einen Vortrag über eine kostbare Sammlung von Wandteppichen aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts, welche die Waffentaten des portugiesischen Königs Alfons V. in Marokko zur Darstellung bringen und sich seit dem 18. Jahrhundert in der Stiftskirche von Pastrana befinden, einer kleinen Kastilianischen Ortschaft, die seinerzeit einer bekannten spanischen Herzogsfamilie den Namen gab. Es handelt sich jedenfalls um eine der vollständigsten und besterhaltenen Serien von Teppichen aus spätgotischer Zeit, die überhaupt bekannt sind. Die Vorgeschichte, zu welchem Zweck diese Meisterwerke mittelalterlichen Kunstgewerbes gewebt worden sind und wie sie von Portugal nach Spanien kamen, ist nicht minder interessant.

Alfons V. von Portugal verfolgte, während der Regierung Heinrichs IV. von Kastilien, den Plan, sich durch Heirat mit der Prinzessin von Asturien Johanna, das Erbrecht auf die Thronfolge in dem benachbarten Königreich zu sichern; hierzu bedurfte er vor allen Dingen die Geneigtheit des einflußreichen Marqués de Santillana. Diesem machte er daher die erwähnte Teppichsammlung zum Geschenk und beabsichtigte jedenfalls bei der Wahl des Gegenstandes der Darstellung, dem kastilianischen Granden in Erinnerung zu bringen, wie mächtig damals die Stellung Portugals auf der anderen Seite der Straße von Gibraltar war. Der Marqués von Santillana wurde später zum Herzog von Infantado erhoben und erbaute als solcher den heute noch als hervorragendes Beispiel des platteresken Übergangsstils wohlerhaltenen, prächtigen Palast von Guadalajara. Dort haben die Teppiche von 1474—1630 als Wandschmuck gedient. Durch Heirat kamen sie in den herzoglichen Palast von Pastrana und wurden schließlich, als dieser von seinen Eigentümern nicht mehr bewohnt wurde, in der Kirche des Orts aufbewahrt. Da nun die letzte Besitzerin des Palastes der Herzöge von Pastrana das Gebäude mit allem Inventar dem Jesuitenorden vermacht hat, dem auch die Kirche gehört, ist wohl beinah anzunehmen, daß die künstlerisch und geschichtlich gleich wertvolle Teppichsammlung für absehbare Zeit an ihrem jetzigen Aufbewahrungsort verbleibt. *A. D.*

DER WERT DER AKADEMIEN

An der Amsterdamer Akademie ist in letzter Zeit von verschiedener Seite Kritik geübt worden. Die nachdrücklichste Kritik unternahm Prof. W. Vogelsang unter Heranziehung der Broschüre von Richard Riemerschmid: „Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung". Der „Telegraaf" hat darum bei den Vorständen der vier Amsterdamer Künstlervereinigungen eine Rundfrage veranstaltet; je nach dem Geiste dieser Kunstvereinigungen haben diese Vorstände sich für oder gegen die Akademie geäußert. Die Vorstände des „Kunstenaarskring" und der „Onafhankelyken" sehen den Nutzen der Akademie nur darin, daß sie billige Nacktmodelle liefere. Die Akademie sei ein Gebäude, das ein großes Atelier werden müsse, damit man gemeinsam billig arbeiten könne und wo keineswegs eine von oben auferlegte Leitung herrschen dürfe. *H.*

AUFNAHMEN IN FRANKREICH

Prof. Richard Hamann befindet sich auf einer halbjährigen Studienreise in Frankreich, die mit einer ausgedehnten photographischen Aufnahmekampagne der Kunstdenkmäler verbunden ist. Prof. Hamann ist gern bereit, Anregungen zu Aufnahmen entgegenzunehmen und sie nach Möglichkeit in sein Arbeitsprogramm einzugliedern. Zuschriften werden an das Kunstgeschichtliche Seminar, Marburg a. L., erbeten.

BERICHTIGUNG

In dem Dresdenheft unserer Zeitschrift ist ein schlimmer Druckfehler zu berichtigen: Auf S. 385 ist eine Unterschriftsverwechslung vorgekommen. Das Bild links unten stammt nicht von Otto, sondern von dem Schweizer Albert Müller und heißt Tanzsaal. *r.*

SAMMLER UND MARKT

PARISER VERSTEIGERUNGEN

In Paris gab es in dieser Saison nur bis jetzt zwei Versteigerungen größeren Ausmaßes, die Auktion Warneck und die Auktion Dutasta. Verkaufslustige scheuen sich, den Pariser Markt in Anspruch zu nehmen, für hochvalutarische Objekte Geld einzustreichen, das am nächsten Tag schon um ein paar Prozente entwertet ist. Man sucht zu kaufen, vermeidet zu verkaufen. Die Sequesterversteigerungen und sonstigen Kriegsfolgeliquidationen sind erledigt, seitdem hat Paris infolge der unsicheren Valutaverhältnisse erheblich an seiner Vorkriegsgeltung eingebüßt. Freilich gehen große Vermögensverschiebungen Hand in Hand mit der Frankenbaisse, und es ist vorauszusehen, daß nach der Stabilisierung manches von Bedeutung hier wieder auf den Markt kommt. Hervorragende Werke alter Meister werden freilich immer rarer, es sind deren zuviel in den letzten Dezennien aus Privatsammlungen in Museen und vor allem nach Amerika abgewandert.

Auf den Auktionen Warneck und Dutasta herrschte etwas wie Champagnerstimmung. Man berauschte sich an den angeblichen Rekordpreisen. Wenn man aber durch etwa acht dividiert und so auf den Goldmarkstand gelangt, tritt ziemliche Ernüchterung ein. Tatsache ist, daß für gute und mittlere Qualität durchwegs nicht die Vorkriegspreise (in Goldwährung) erreicht werden. Nur für seltene Meister oder Werke erster Qualität in ausnahmsweise vorzüglicher Erhaltung werden Liebhaberpreise gezahlt, die eine starke Steigerung gegen früher bedeuten. Auf der Auktion Dutasta erzielte Latours Porträt der Mme. Rouillé de l'Estang 1 200000 Frs. (inklusive der Kosten), das 1897 noch für 35000 Frs. zu haben war.

Die Sammlung Warneck setzte sich aus ganz kleinen Bildchen zusammen, deren Höhe und Breite meist unter 30 cm blieb. Die Kunst war für Warneck eine Art Flohtheater. Die größten Namen der Kunstgeschichte kommen übrigens seiner Leidenschaft entgegen: nicht nur Brouwer, sondern auch Rembrandt, Rubens, van Dyck, Frans Hals. Die Versteigerung der 115 Nummern brachte 8772800 Frs., dabei ein kleines Männerporträt von Dirk Bouts allein 900000 Frs. (dazu 19½% Aufgeld). Rembrandt war mit fünf „Bildchen" vertreten, so mit dem Porträt seines Sohnes Titus, 38×24 cm, das mit den 620000 Frs., die es erzielte, so wenig, wie so manches andere Werk auf dieser Auktion, den Schätzungspreis erreichte. Es ist also doch nicht so leicht, aus einem Floh einen Elefanten zu machen. Der Louvre erstand drei Werke, von denen jedes einen besonderen Museumswert hat: die kleine Tafel „Christus und die Samariterin" des für die spanische Kunstgeschichte überaus wichtigen niederländischen Malers Juan de Flandes, dessen Hauptwerk, ein großes Altarbild, in der Kathedrale von Palencia zu sehen ist (200000 Fr.); ferner ein kleines entzückendes, zwischen Köln und den Niederlanden beheimatetes Bild „Die Legende des Spielmanns und des Sankt Volto von Lucca" (112000 Frs.); schließlich ein Seestück von Bonington mit ⅕ Wasser und ⅘ Himmel, das mit seiner breiten Pinselführung, seinem Licht und seiner durchsichtigen Luft viel Impressionistisches antizipiert (170000 Frs.).

Die Nachlaßauktion Dutasta war ein kunstgeschäftliches und gesellschaftliches Ereignis. Dutasta war während des Krieges französischer Gesandter in Bern. Nach Friedensschluß zog er sich mit einem Vermögen, das ihm gestattete, so wertvolle Stücke wie das Pastell Latours und die Porträts von Drouais „Hérault de Séchelles als Kind" und „Der Graf von Nogent als Kind" zu erwerben, ins Privatleben zurück. Vor ein paar Tagen fand in Paris die Verhandlung gegen den Schweizer Bossard statt, der angeklagt war, während des Krieges den französischen Journalisten Judet mit dem damaligen deutschen Gesandten v. Romberg in Bern in Verbindung gebracht zu haben. Bossard behauptete, gewisse Gelder, über die er sich ausweisen sollte, im Kunsthandel verdient zu haben. Verdient man Millionen im Kunsthandel? Der Verteidiger Paul Boncour wies in einer boshaften Bemerkung auf das Ergebnis der Vente Dutasta hin.

Sie brachte in zwei Tagen 16043650 Frs. (dazu 19½% Aufschlag). Die Hauptstücke dieser Dixhuitième-Sammlung waren außer dem Pastell von Latour und den beiden Porträts von Drouais, die auf 435000 und 601000 Frs. kamen, eine Beauvaistapisserie „Der Quacksalber" (1652000 Frs.) und zwölf Fauteuils mit Gobelinbezügen (1220000 Frs.). 1923 waren dafür in London 9450 £, also etwas mehr, bezahlt worden. Die Sensation aber waren „Die beiden Küsse", der bekannte farbige Stich von Debucourt, ein zweiter Zustand in hervorragender Erhaltung, mit seinem ganzen Rand, avant la lettre, nur mit dem Namen des Künstlers. Er kam auf 510000 Frs.; ein wirklicher Rekordpreis.

Dixhuitième und moderne Kunst stehen zur Zeit in besonderer Gunst des Publikums. Versteigerungen von Werken leben-

der Künstler haben hier den größten Zulauf. Gewiß sind oft Kunsthändler an deren Veranstaltung beteiligt. Sie zeugen von ihrer Geschicklichkeit, die Sammler in Atem zu halten, aber auch von dem Vertrauen, das man in das Schaffen der lebenden Künstler setzt. Auch die Frankenbaisse ist natürlich ein treibendes Moment. Diese Auktionen werden von einem auffallend tüchtigen jungen Commissaire-priseur, dem Maître Bellier, geleitet, dessen Zunge gerade so schlagfertig ist wie sein Hammer, kurz, dessen temposchnelle konzentrierte Art der Kunst entspricht, die er vertritt.

Der höchste Preis, den ein modernes Bild im Hotel Drouot erzielte, waren die 420000 Frs., die man Anfang Mai für ein kleines Ölbild von Manet „Le Polichinelle", eine Variante der bekannten farbigen Radierung, gab; ein übertriebener Preis, denn es war — wenn man seine Echtheit als erwiesen erachten will — kein typischer Manet etwa wie „Die Bar der Folies-Bergère", die im Frühjahr an einen englischen Sammler verkauft wurde.

Die Sammlung Pierre Decourcelle, die von Daumier, Gavarni über Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, um den sie gravitierte, bis zu Utrillo und Van Dongen ging, brachte am 16. Juni im Hotel Drouot Frs. 2150770.—. Ihr Glanzstück war das Jugendporträt Claude Monets von Renoir: es stellt Claude Monet lesend über ein Buch geneigt, aus einer Tonpfeife blaue Rauchwölkchen blasend, dar. Ein warm gefühltes und warmtoniges Bild, das ebenso großen künstlerischen wie ikonographischen Wert hat. Es kam auf Frs. 225000.—, desgleichen die große, hochformatige „Tänzerin auf der Bühne" von Lautrec. Der Frauenakt Renoirs „Die Ruhe nach dem Bade", ein ausgezeichnetes Stück Malerei aus viel späterer Zeit, brachte nur Frs. 96000.—. Für den „Leser" von Daumier, einen energisch modellierten Kopf, wurden Frs. 100000.— gegeben. Überraschend hoch waren die Preise für frühe Radierungen von Forain, die nachgerade zu den begehrtesten Objekten der Graphiksammler gehören. „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes", ein zweiter Zustand auf Büttenpapier, kam auf Frs. 38000.—. Ich notierte noch den hohen Preis von Frs. 50000.— für Utrillos „Kirche von St. Severin", ein Bild neueren Datums, auf dem ein Ansichtspostkartenmotiv auf feinste Lichteffekte hin durchgearbeitet ist, und Frs. 50000.— für einen guten Pastellkinderkopf der Mary Cassatt, die in diesen Tagen, eine der letzten Bannerträgerinnen des Impressionismus, auf ihrem Schloß in Mesnil-Beaufresne gestorben ist. *A. D.*

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

Der zweite Teil der Saison hat enttäuscht, denn sie war besonders arm wohl infolge der drei Börsenstürze, die selbst den nicht direkt Betroffenen die Lust zum Kaufen verdarben. Ja, selbst der beträchtliche Steuernachlaß hat nicht die auf ihn gesetzten Erwartungen erfüllt.

Daß die hiesigen Händler leider wenig kollegial zusammenarbeiten, ist oft genug von den besten Elementen unter ihnen bedauert worden. In dieser Beziehung ist der deutsche Kunsthandel z. B. dem hiesigen weit überlegen. Freilich bringen das die ganz eigenartigen Verhältnisse mit sich, da der Markt ein sehr spezialisierter und dazu noch eng umgrenzter ist. Um nun ein besseres Zusammenarbeiten zu ermöglichen, ist vor kurzem die Antique and Decorative Arts League gegründet worden, deren erster Vorsitzender einer der Duveens ist. Kunsthändler von gutem Ruf bilden die aktiven, Sammler, Künstler und Kunstschriftsteller die inaktiven Mitglieder.

Von wichtigen Erwerbungen seitens großer Sammler sind letzthin bekannt geworden: der Ankauf eines Petrus Christus, eine „Verkündigung" aus der Graf O'Gormansammlung in Paris, für die hervorragende Kollektion des Colonel Michael Friedsam, und der von van Goghs „Arlesienne" aus einer deutschen Sammlung für die des Mr. Adolph Lewisohn.

Ferner wird aus Detroit gemeldet, daß Mr. Edsel Ford, Sohn des Automobilgewaltigen, zwei kleine Tafelbilder von Fra Angelico, den Kopf der Jungfrau und den Kopf des Verkündigungsengels darstellend, erworben hat, die früher dem Mr. Carl W. Hamilton gehört haben.

Neben Friedsams neuem Petrus Christus befinden sich nur drei andere in Amerika: einer in der Sammlung Philip Lehman, ein zweiter in der des Mr. Henry Goldman und ein dritter im Detroiter Museum, den Dr. Valentiner letztes Jahr durch schnelles Zugreifen für sein Institut zu sichern imstande war.

Soeben bestätigen Duveen Bros, daß sie den neuentdeckten Vermeer van Delft, der aus Rußland nach Berlin geschafft worden war, angekauft haben. Als Preis werden 300000 $ genannt. Das Bild soll im Herbst nach New York gebracht werden. Es stellt eine junge Frau dar und ist ein Pendant zu Vermeers Bildnis eines jungen Mädchens im Mauritshuis im Haag. Mit ihm kommt der dreizehnte Vermeer nach Amerika, das somit mehr als ein Drittel der

bisher bekanntgewordenen Oeuvres dieses Meisters besitzt.

In den Auktionsräumen war das Hauptereignis die Versteigerung des zweiten Teiles der A.-Chiesa-Sammlung meist italienischer Primitiver, die z. T., namentlich angesichts der gar nicht günstigen wirtschaftlichen Konstellation, erstaunlich hohe Preise erzielten, wohl, weil sie zum guten Teil der jetzt herrschenden Mode entgegenkommen. Auf anderen Auktionen wurden dagegen durchschnittlich nur kleine Preise erreicht, wenn auch einige besondere Stücke ziemlich hohe Summen eintrugen. Über diese und andere Auktionen berichten eingehend die Versteigerungsergebnisse des „Cicerone". *F.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

LONDON

Die wichtigste Gemäldeauktion dieses Sommers dürfte die Versteigerung der Sammlung von Sir Joseph B. Robinson aus Südafrika, am 8. Juli bei Christie sein, die eine Fülle erstrangiger Werke enthält. Die großen Niederländer sind glänzend vertreten. Unter den beiden Bildern des Frans Hals ragt das Porträt eines Mannes aus dem Jahre 1639 hervor. Von Rembrandt besaß Robinson das Brustbild eines Alten aus den fünfziger Jahren und das 1633 datierte Bildnis der angeblichen Schwester des Meisters. „Das kranke Mädchen" von Jan Steen, die beiden Bilder des Pieter de Hooch sind Perlen der Galerie. Die Reihe von vier großen Bouchers aus dem Jahre 1757, die einst dem Marquis de Ganay gehörten, gelten mit Recht als ein besonderer Clou der Versteigerung. Von italienischen Meistern sind Bilder von Ghirlandajo und Piero di Cosimo hervorzuheben. Für England und Amerika aber stehen in erster Reihe die vorzüglichen Bildnisse der Reynolds, Gainsborough, Romney und Lawrence im Vordergrund des Interesses. *R.*

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

HAMBURG

Versteigerung der Bibliothek eines Hamburger Bücherfreundes durch die Bücherstube Hans Götz am 14. Mai.

An bemerkenswerten Preisen seien erwähnt: Eine französische Luxusausgabe Balzacs „La belle imperia", 160 M. Der schöne Longus-Bodoni-Druck brachte 100 M. Die Bremer Presse war stark begehrt; der erste Druck ging mit 250 M. fort, der „Dante" mit 130 M., die beiden Bände des „Homer" mit 100 M. und 125 M. Corinths Radierungen zu Schillers „Wallensteins Lager", eins von 20 Exemplaren mit einer Folge der Radierungen auf Pergament, brachten 150 M. Die beiden Bände der Dehmel-Gesellschaft in prachtvollen Handeinbänden der hiesigen Werkstatt Joh. Gerbers brachten 65 M. und 70 M. Die beiden Bände des „Faust" von der Doves-Press wandern mit 580 M. in eine andere hervorragende Hamburger Sammlung, während der „Werther" mit 130 M. nach Berlin ging. Der Codex Aureus der Bayrischen Staatsbibliothek blieb mit 430 M. ebenfalls in Hamburg.

Die 15bändige Casanova-Ausgabe des Georg Müller-Verlages brachte 145 M., die sehr seltene Japan-Ausgabe der Opale 200 Mark, der Propyläen-Goethe in Ganzmaroquin brachte 1000 M., ein zweites Exemplar, das einen Band weniger enthielt, 800 M., der Faust mit den 25 Radierungen von Sepp Frank ging zu 150 M. zum Einsatzpreis fort. Schließlich brachten die acht Bände von Schramms Bilderschmuck der Frühdrucke 135 M., gegen den Neupreis von 700 M. immerhin ein bescheidenes Ergebnis.

Von den außerordentlich begehrten Hundertdrucken in Maroquin brachte der Westöstliche Divan 130 M., Novalis 110 M., der Nietzsche 105 M., die Nibelungen von Hebbel 135 M. und Thomas Manns Tod in Venedig 130 M. Von den Hyperion-Drucken auf Hundertbütten ging der Faust auf 150 M., der Dante auf 100 M. Von den Drucken des Inselverlages stieg der dreibändige Cervantes mit Buchschmuck von Czeschka auf 95 M. (36 M. Einsatzpreis). Der Grimmelshausen war mit 105 M. noch nicht teuer. Lebhaft begehrt wurde die Mappe der Dichtung mit 16 farbigen Zeichnungen von Franz Marc und einem noch von ihm selbst gedruckten Original-Holzschnitt; sie brachte 150 M. Die komplette Serie der Jahrbücher der Marees-Gesellschaft „Ganymed" in der Vorzugsausgabe war mit 150 M. nicht teuer. Die Handzeichnungen von Hans Meid, eins von zehn Exemplaren mit zwei Originalradierungen brachten 160 M. und der Kugler-Menzel brachte 300 M. Der „Pan" war mit 310 M. sehr preiswert. Rilkes „Larenopfer" erreichte 130 M. Die Horen-Ausgabe von Schillers Werken in Maroquin ging mit 150 M. zum Einsatzpreis fort; hier steht ein Durchschnittspreis von 100 M. pro Band einem Neupreis von 60 M. für die noch nach dem Krieg erschienenen Bände entgegen, so daß die fünf fehlenden Bände dem Käufer das Doppelte kosten werden, als hier

die ganzen 15 Bände gebracht haben. Von den Slevogt-Werken brachten die Rennskizzen 120 M., der Achill 320 M., der Hektor 200 M., die Passion 500 M., die Trabrennen 105 M., während das Archivexemplar der Inseln Wak-Wak mit 800 M. fortging. Die prachtvolle Ausgabe von Voltaires Prinzessin von Babylon mit Radierungen von Heubner wurde auf 140 M. gesteigert, und schließlich brachte ein Pergamentexemplar von Perikles' „Rede für die Gefallenen" der Kleukens-Presse 150 M. *R.*

LONDON

Vom 17.—20. Mai fand bei Sothebys eine Versteigerung von Büchern, orientalischen Manuskripten und Miniaturen statt (884 Nummern), die ein Total von 12609 £ ergab. Den höchsten Preis, 2200 £, erzielte eine Broschüre von nur 24 Seiten, betitelt: „A Briefe and True Relation of the Discoveries of the North Part of Virginia". Der hohe Preis erklärt sich teils daraus, daß von der Broschüre nur 9 Exemplare bekannt sind, mehr aber noch daraus, daß bei den amerikanischen Sammlern alles begehrt ist, das von der Entdeckung ihres Landes handelt. Letztes Jahr, als die Royal Society einige ihrer Raritäten verkaufte, bezahlte Rosenbach für eine Übersetzung von Richard Baxters „The Call to the Unconverted" in die Indianersprache 6800 £. Von den weiteren Preisen seien notiert: ein Brief Burns 345 £; ein Gedicht Kiplings in Manuskript 250 £; Verse von Garrick in Manuskript 217 £; J. Speed, „The Theatre of the Empire of Great Britaine", 1611, 120 £; J. Blacu, „Geographia Blaviana", 1648—1685, 9 Bände, 320 £; Marmontel, „Chefs d'Oeuvre Dramatiques", 1773, 200 £; A. Ortelius, „Theatrum Orbis Terrarum", 1595, 320 £; Chaucer, „Works", 1896, Kelmscott Press Edition, 155 £; William Lily, „An Introduction of the Eight Parts of Speeche", 1543, und „Institutio Compendaria totius grammaticae", 1543, 280 £. *Bodmer.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

ZUM STREIT UM DIE ECHTHEIT DER NEUEN BÖCKLIN-LANDSCHAFTEN

Gegen die Echtheit der Ölstudien und Gemälde, die Dr. Hans Wendland in Amerika entdeckte und in letzter Zeit in deutschen und Schweizer Museen ausgestellt hat, veröffentlicht Prof. Heinrich Alfred Schmid, der Biograph des Meisters, der noch in Zusammenarbeit mit Böcklin selbst die Veröffentlichung des großen Böcklin-Werkes begonnen hat, in der „Zeitschrift für bildende Kunst" gewichtige Gründe gegen die Echtheit der Bilder. Er führt eine ganze Anzahl von Indizien an, die gegen Böcklin sprechen. Im übrigen erwies auch die Ausstellung der Werke in Basel, wo sie einer Reihe von Gemälden und Zeichnungen aus altem Basler Besitz und der Campagna-Landschaft gegenübergestellt wurden, die aus dem Nachlaß Max Klingers ins Leipziger Museum gelangt ist, daß der Abstand zwischen den gesicherten und den fraglichen Werken sehr erheblich ist. Die Bezeichnungen Böcklins auf zwei Stücken stellten sich als nicht ursprünglich heraus, der Namenszug ist erst später aufgesetzt worden. Die Bilder stellen zum Teil Gegenden dar, die Böcklin in seinen ersten Romjahren, in denen er die Landschaften gemalt haben soll, noch nicht gesehen hat; z. B. sind sie in unmittelbarer Nähe der heutigen Promenade de la Corniche bei Marseille aufgenommen, stellen den Hafen von Nizza dar, sind Ansichten von Capri. Böcklin hat Prof. Schmid erzählt, daß er Ansichten von Porto d'Anzio, wo er nie gewesen sei, nach Photographien für einen Amerikaner hergestellt habe, aber das war später, in einer Zeit, da er, vom Vaterhause aufgegeben, mit seiner jungen Frau in höchste Not geraten war. (Vgl. hierzu die Veröffentlichung des Cicerone, Heft 8 des lfd. Jahrg.) In den ersten Monaten einer Studienfahrt, auf der der Künstler augenscheinlich die Losung für sein Leben gefunden hat und ohne Frage in seiner Kunst auch vorwärtsgekommen ist, ist eine solche bei einem Künstler sowieso schon befremdliche Fabrikation von Kitsch weniger wahrscheinlich. In Böcklins unzweifelhaften Werken ist die Gesamtwirkung immer ruhiger und geschlossener. Schmid stellt fest, daß einzelne der neu aufgetauchten Bilder dem Lehrer Böcklins, Schirmer, näherstehen, erklärt es aber noch nicht für möglich, den wahren Urheber der Bilder zu nennen. Das Juliheft des Repertorium f. Kw. wird ebenfalls die akut gewordene Frage dieser angeblichen Böcklins sehr eingehend erörtern, und auch der Cicerone behält sich vor, in dieser Frage erneut Stellung zu nehmen. Das Gewicht der von Schmid angeführten Gründe ist aber nicht zu verkennen und gibt denen recht, die von Anbeginn an der Zuschreibung dieser Landschaften an Böcklin berechtigte Zweifel entgegengestellt haben. *B.*

DEUTSCHE KUNSTGEMEINSCHAFT

In den von Poelzig farbig aufgefrischten Räumen der ehemaligen Silberkammer im Berliner Schloß hat sich die erste Verkaufs-

schau der Deutschen Kunstgemeinschaft etabliert. Das ist ein vom Staatssekretär des Reichsinnenministeriums Schulz ins Leben gerufenes gemeinnütziges Vereinsunternehmen, das geldknappen Kunstfreunden und den absatzgenötigten Malern und Bildhauern zugleich helfen möchte durch Organisierung eines langfristigen Ratensystems. Große Ehren- und Arbeitsausschüsse, offensichtlich auch bejahende Anteilnahme der Künstler. Es sind nur Aufgeforderte je mit einer Arbeit ausgestellt, und sie haben erfreulicherweise nicht irgendwelche Atelierhüter, sondern vielfach vollwertige Stücke eingesandt. Der Kreis ist weit gezogen, und die Gesamtqualität bleibt hinter der etwa der Akademieausstellung nicht zurück. Ich notiere besonders gute Beiträge von Hofer, Schmidt-Rottluff, Kolbe, Kerschbaumer, Itten, Oppler usw. Auch Zeichnungen und Graphik sind nicht vergessen. Aber die unsinnige Überspannung der Preise tritt bei dieser Gelegenheit besonders kraß in Erscheinung. Ohne den rigorosesten Preisabbau wird kein noch so rühriges Organisieren etwas helfen. Manche Künstler sind vernünftiger, und so zeigt die Liste nebeneinander, daß Domscheit 2200 M., A. W. Dreßler für ein ungefähr gleichgroßes Bild 360 M. fordert, — eine auffällige Diskrepanz. Aber die vereinzelte Bescheidung wird erstickt unter der allgemeinen, an dieser Stelle einschüchternd wirkenden Happigkeit. Wenn sich ein Winckler-Tannenberg zu 5520 M. versteigt, so bedeutet das eine lächerliche Privatüberschätzung. Die Deutsche Kunstgemeinschaft wird gehaltvolle Arbeiten für 200—500 M. bieten und auch den führenden Malern die Situation verständlich machen müssen, sonst wird ihr schwerlich Erfolg beschieden sein.

Willi Wolfradt.

DEN HAAG

Bei Dr. Hofstede de Groot im Haag wurde durch die Polizei „Der lachende Kavalier" beschlagnahmt, jenes Frans Hals zugeschriebene Gemälde, das die Firma Fred. Müller von einem Haager Bilderrestaurateur gekauft, dessen Echtheit die Firma aber später bezweifelt hatte, so daß sie durch einen Prozeß den Verkäufer zwang, das Gemälde zurückzunehmen. Fred. Müller hatte sich bei dem Ankaufe namentlich durch das Gutachten Hofstede de Groots leiten lassen, der nach wie vor dabei bleibt, daß es sich um einen echten Frans Hals handle. Durch einen anonymen Brief, den Fred. Müller empfing, sah die Firma sich veranlaßt, gegen die Verkäufer des Bildes nachträglich noch eine Klage wegen versuchten Betrugs anzustrengen, da im Zusammenhang mit anderen Gemäldefälschungen, die in jüngster Zeit in Holland entdeckt wurden, der Verdacht entstand, „Der lachende Kavalier" sei von dem Haager Restaurateur selber gemalt worden. Aus diesem Grunde erfolgte bei Dr. Hofstede de Groot die gerichtliche Beschlagnahme.

H.

FACH-LITERATUR

DIE HOLZSCHNITTE DES 15. JAHRHUNDERTS

Prof. W. L. Schreiber, dessen Handbuch der Holzschnitte des 15. Jahrhunderts 1891 zuerst erschien und zu den meistbenützten Werken über altdeutsche Graphik gehört, läßt dies Werk jetzt in einer durchgreifenden Umarbeitung erscheinen. In den 35 Jahren seit dem ersten Erscheinen sind zu den 3000 damals bekannten Holz- und Metallschnitten 2000 weitere gekommen, deren Beschreibung der Gelehrte nun einfügt. Sein großes Werk, das seinerzeit französisch erschien, kommt nun in deutscher Sprache in 6 Bänden bei Karl W. Hiersemann in Leipzig heraus.

Hans Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. H. Haessel Verlag. Leipzig 1925.

Diese Beiträge geben neben den Spezialergebnissen interessante, kulturgeschichtliche Ausblicke auf die politische, merkantile und gesellschaftliche Entwicklung der schweizerischen Kantone bis zum 17. Jahrhundert. Die Gesetzlichkeiten von dem Aufstieg und der Verflauung dieser besonderen Kunstübung werden auf ihre künstlerischen und sozialen Ursachen untersucht. Solange Glas und Glasmalereien Luxuserzeugnisse sind und als Schenkung und Verleihung von Ehren- und Wappenfenstern, als Repräsentation und Macht der Stände, Städte und des Staates benutzt wurden, solange blieben gerade in dem, im Politischen labilen Schweizer Lande die Glasmalereien stets im großen Ansehen, um mit der Verbilligung und Industrialisierung des Gewerbes langsam abzusterben. *S. Sch.*

Alexander Kanoldt

Von FRANZ ROH / Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

I. ZUR LAGE NEUESTER MÜNCHNER KUNST

MIT Kanoldt, der einer Berufung an die preußische Akademie für bildende Kunst zu Breslau folgte, verlor München wieder einen der wichtigsten Vertreter künstlerischer Kultur. Die Sache wird nicht besser dadurch, daß Kanoldt Mense mit sich zog, der ebenfalls München verlassen hat. Es gibt kein Malerzentrum, das in letzter Zeit teils unverschuldet, teils durch Mangel an Weitblick soviel gewichtige Kräfte ziehen ließ. Wenn es sich um einen kleinen Ort handelte, an dem nur für kurze Zeit eine Menge Maler beisammen säßen, deren Beruf es aber wäre, auszuschwärmen in die weite Welt, so lägen die Dinge begreiflicher. Aber ein so großes Institut wie allein die Münchener Akademie: was könnte sie für ein kulturelles Zentrum sein, wenn hier Diejenigen — und zwar in sich verstehender Gemeinschaft — lehrten, die wahrhaft Ausdruck unserer Zeit wären oder, was wichtiger, bereits vorausfühlen und sozusagen zukunftträchtig sind. Ich weiß, daß es üblich geworden, zu sagen, die junge Kunst altere doch auch, so daß es sub specie aeternitatis gleich sei, ob Vertreter des Gestern oder des Heute lehren. Ich gebe zu, daß letztlich die Qualität entscheidet und manches „Überalterte" eines Tages wieder lebenzeugend wird. Auf dem Boden der Qualitätsbeurteilung als dem Entscheidenden verbleiben auch wir. Die Gerichtetheit der besseren Jugend aber als belanglose Größe zu übergehen, diesen zweiten Faden im Gewebe sinnvoller Weiterentwicklung zu übersehen, ist unweise. Von jeder Zeit kann nachträglich festgestellt werden, wo ihre Hauptaufgaben und -Kräfte lagen. Wer Instinkt hat, weiß das aber schon von seiner eigenen Epoche.

Warum aber ist das Vorausfühlen gerade beim Lehrenden von Wichtigkeit? Wegen des unaufhebbaren Gesetzes der Spannung zwischen den Generationen. Weil vom Lehrenden aus gesehen, gilt, die Jugend mitformen zu helfen, dies aber eigentlich nur von demjenigen geschehen kann, der selber eröffnend ist, d. h. vorausweist. Denn es muß, wenn auch das Eigenwollen der Jugend nicht schlechtweg bejaht werden soll, doch an diese Gegebenheit angeknüpft werden. Denn Jugend baut in gewissem Sinne auf dem von älterer Generation erarbeiteten Gute bereits auf. So müßten die kulturell verwaltenden Organe, selbst wenn sie nicht vom Wert einer jüngsten Kunststrebung überzeugt sind, also ganz relativistisch alle Stile als immer nur wechselnde Moden ansehen, die alle erst überschätzt werden, um alle gleich schnell zu altern (welchen Grad der Relativierung wir natürlich nicht unterschreiben), einen ganz bestimmten Prozentsatz der jeweils „jüngsten" künstlerischen Struktur mit Lehrstellen bedenken, ohne Zögern, ohne die übliche geschichtliche Verspätung.

Sonst wird nicht einmal jenem Relativismus entsprochen, geschweige denn beachtet, daß gerade geistig bewegte Jugend, auf der die Stilentwicklung der kommenden Generationen ruht, an die man doch vor allem denken muß, an dasjenige anknüpfen wird, was über das Bereich der Väter schon hinausweist.

In diesem Sinne sind München innerhalb der beiden letzten Wellen europäischer Malerei entscheidende Chancen entgangen: schon im Expressionismus, dieser machtvollen Sturm- und Drangbewegung, die eigentlich schon 1890 mit Cézanne, van Gogh und Gauguin (samt einem theoretischen Manifest) dastand, um seit etwa 1920 einer völligen Verwandlung entgegenzugehen.

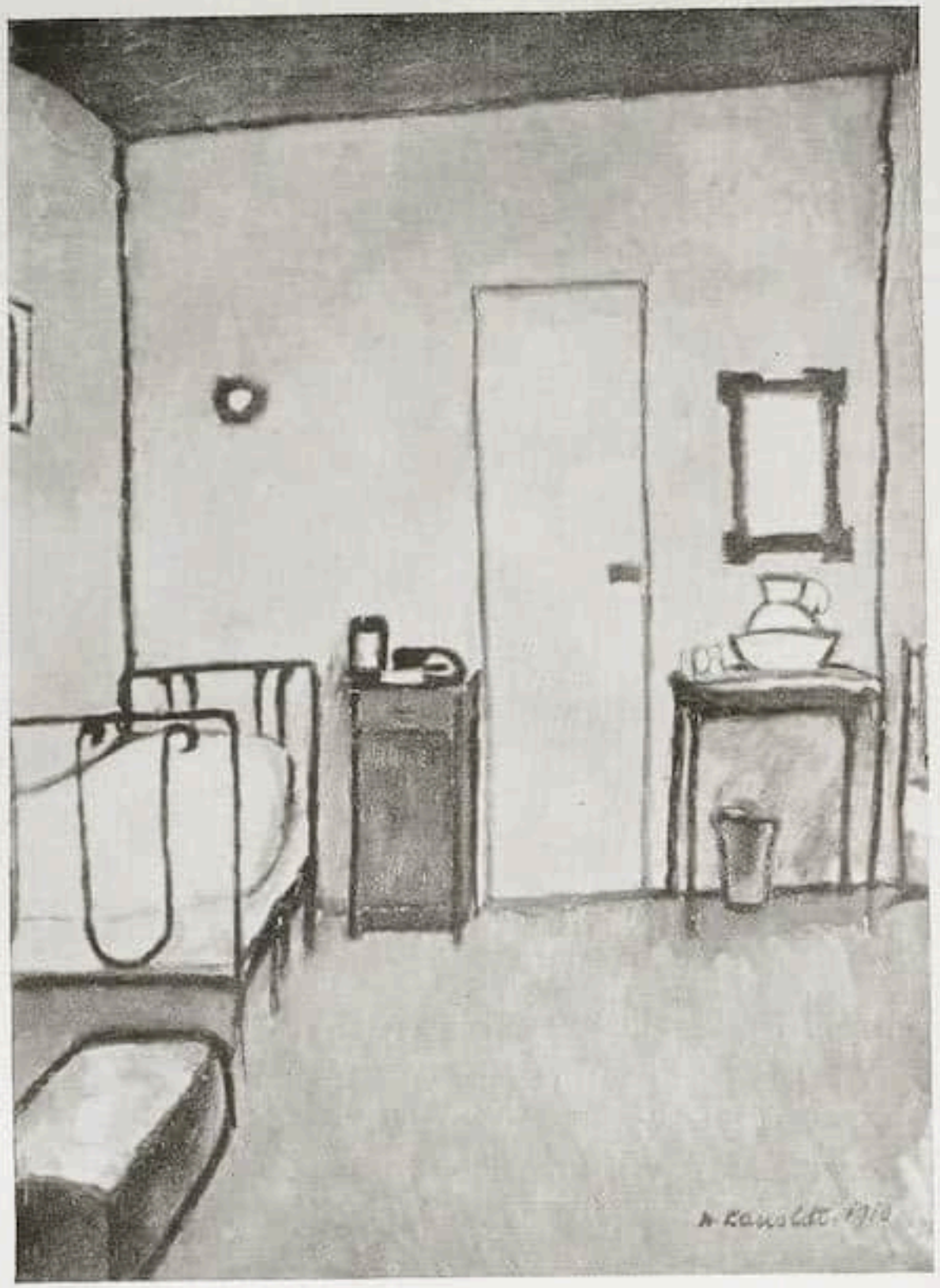
Die erste Welle wollen manche Naive noch immer als Belanglosigkeit abtun, während alle Führenden durch sie hindurchgegangen sind, wie gegen Ende des 18. Jahrhunderts gerade die Schiller und Goethe durch den entscheidende Verjüngung bringenden, obgleich auch nicht lange bestehenden, literarischen „Sturm und Drang" hindurchgingen. Während jener geistigen Welle haben in und bei München Kanoldt, F. Marc, P. Klee, Macke, Kandinsky, Campendonc, Weisgerber, Edwin Scharff gesessen. Marc, Macke und der weniger gewichtige Weisgerber wurden Opfer des Krieges. Aber Klee, Kandinsky, Campendonc, Scharff, Seewald und nun Kanoldt ließ man nach anderen Städten holen.

Auch für den seit 1920 spürbaren Nachexpressionismus saßen entscheidende Vertreter, ja deutsche Eröffner gerade in München. Es waren Kanoldt, der hier wieder zu nennen wäre, Schrimpf, Mense und Davringhausen. Wie man auch über den bleibenden Wert ihrer Kunst denken mag: Diese Maler erbrachten neue Bildmittel, die den expressionistischen Bildbau einer neuen, ganz eigenen Sachstrenge entgegenführten. Sie schufen Bildformen, wie sie die vorwärtstreibende Jugend der nächsten Generation besonders beschäftigen werden. Aber Davringhausen ging nach Aachen, Kanoldt wurde nach Breslau berufen, Mense wurde ebenfalls weggeholt. Schrimpf, für den sich bereits eine amerikanische Stelle interessierte und über den Carrà, einer der wichtigsten heutigen italienischen Maler, ein Büchlein in Rom herausbrachte, verschwindet auch aus München. Dann wird vielleicht der Brennpunkt nun auch der nachexpressionistischen Malerei verlegt sein, München also wieder — es war schon im späteren Expressionismus so — wegen seiner Behäbigkeit und „Ausgeglichenheit" nur aus zweiter Hand von neuen künstlerischen Regungen leben. Wie anders sähe es mit „schöpferischer Führung Münchens" aus, wenn hier mutiger und schneller gekocht würde, statt daß, nach unendlichem Beriechen neuer Möglichkeiten, Abgestandenes geschlürft, ausgelöffelt und verdaut würde. Noch vor 75 Jahren hatte die wundervolle Stadt geschichtliche Führung.

II. KANOLDTS STELLUNG UND ENTWICKLUNG

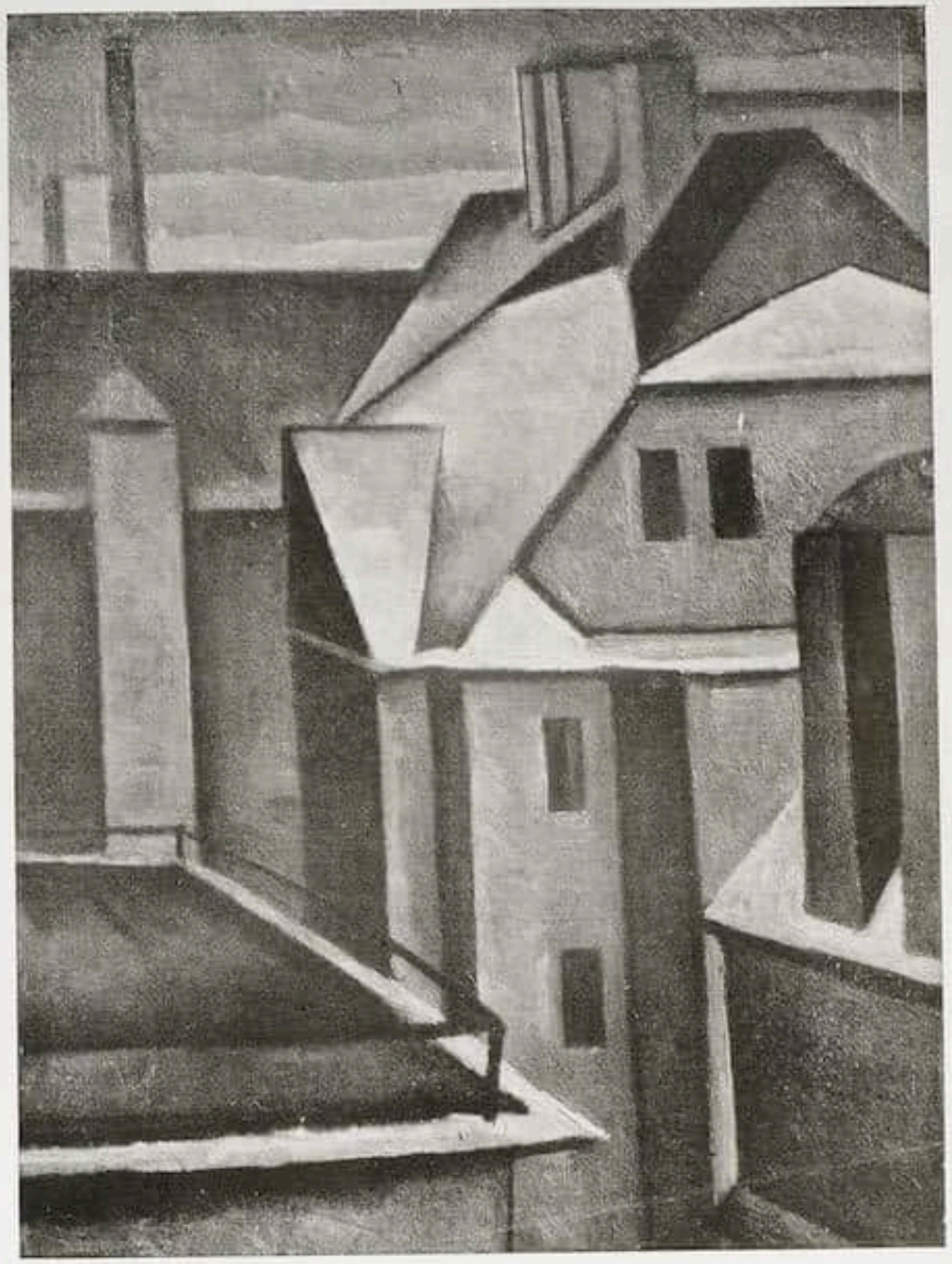
Wenn man die persönliche und zeitliche Eigenart Kanoldtscher Kunst umschreiben soll, so wird man sie am besten als männliche Synthese fassen, als Bindung verschiedener Gegensätze, die die Zeit letzthin aufwühlten, um jetzt beruhigte Einheit einzugehen.

Kanoldt mag von seinem Vater her, dem beträchtlichen, späten Klassizisten, in dessen Hause Bilder von J. A. Koch und Preller hingen, Bildwirkungen sinnvoller Gehaltenheit schon früh erfahren haben. Es war ein geistesgeschichtlich merkwürdiger Umstand, daß Kanoldts Vater jenseits des bewegten Figuralrealismus des 19. Jahrhunderts und des Frühimpressionismus noch so spät jene im Grunde klassische, struktive Bildform durchhielt, sodaß er dem Sohne noch davon vererben konnte, während der Sohn seinerseits schon so früh (als Expressionismus und Futurismus noch tobten) zu einer neuen Klassizität vorstieß. Damit war aber eine einheitliche Brücke über die improvisatorischeren Möglichkeiten des Im- und Expressionismus hinweggeschlagen. Nun wäre aber keine zeitbewegende Wirkung entstanden, wenn der junge Kanoldt nicht die ganze Problematik und innere Schwere seiner eigenen Zeit auf sich genommen hätte und kräftig auf die bedeutsamen Möglichkeiten des Kubismus und seiner Nachbarschaft eingegangen wäre, wie sie — nach ganz kurzen, gradweis mehr malerischen, von etwa 1906—1908 währenden Versuchen im neoimpressionistischen Sinne — alle Bilder seiner ersten Haupt-



Innenraum. 1910
Mit Genehmigung des Delphin-Verlags, München

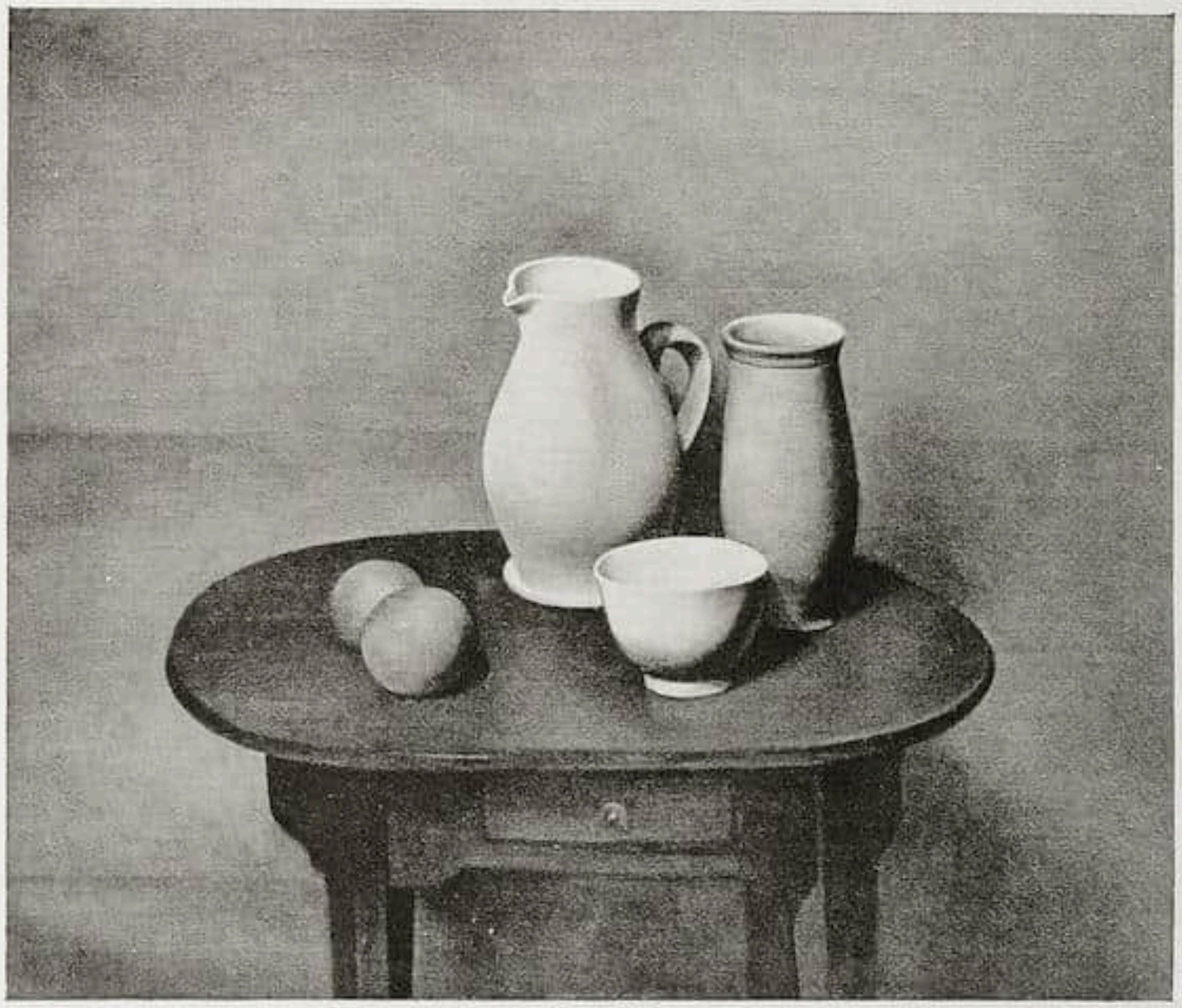
(Kunstverein Jena)



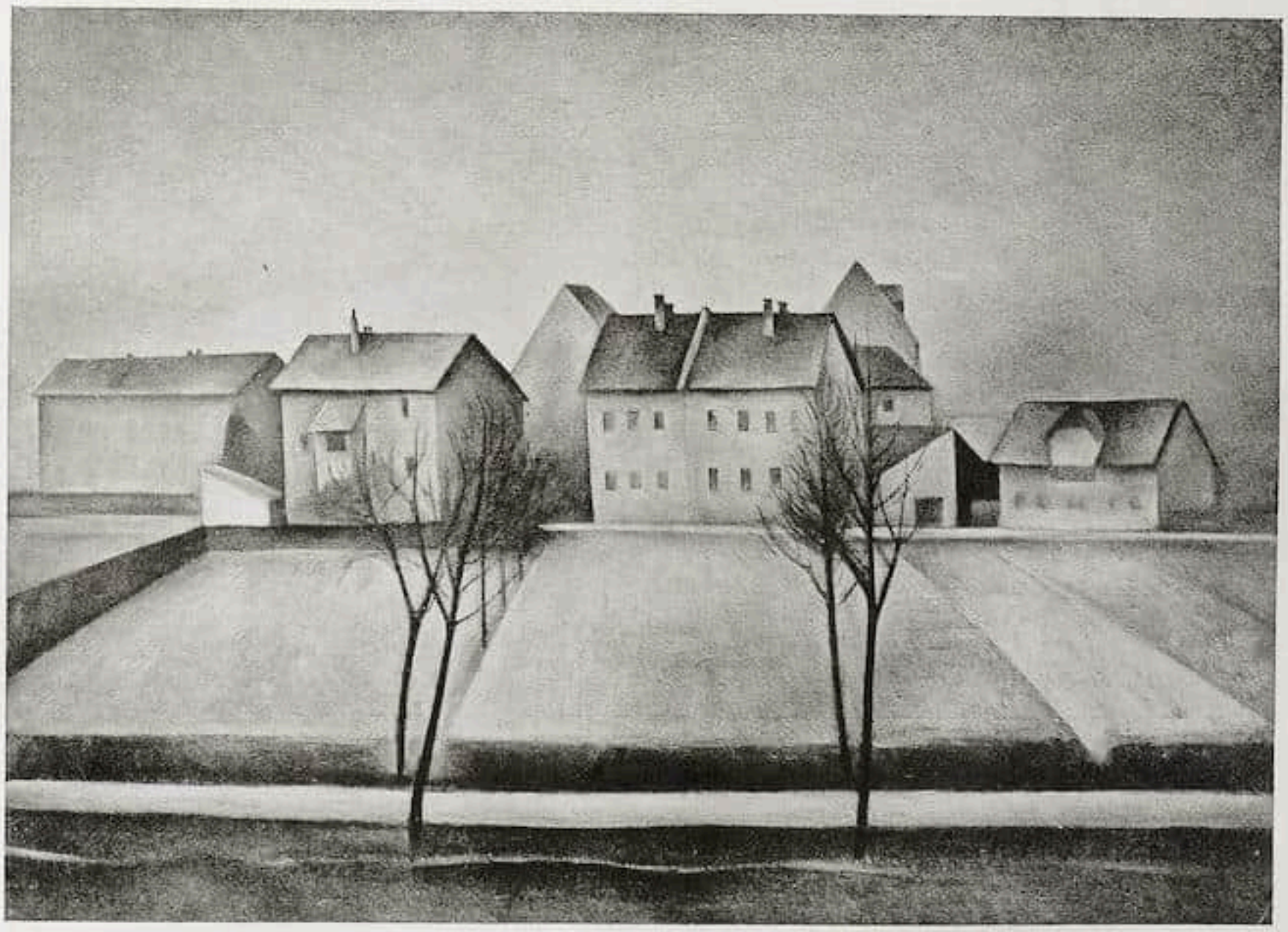
Die letzten Häuser II. 1919

(Rudolf Ibach, Barmen)

Alexander Kanoldt



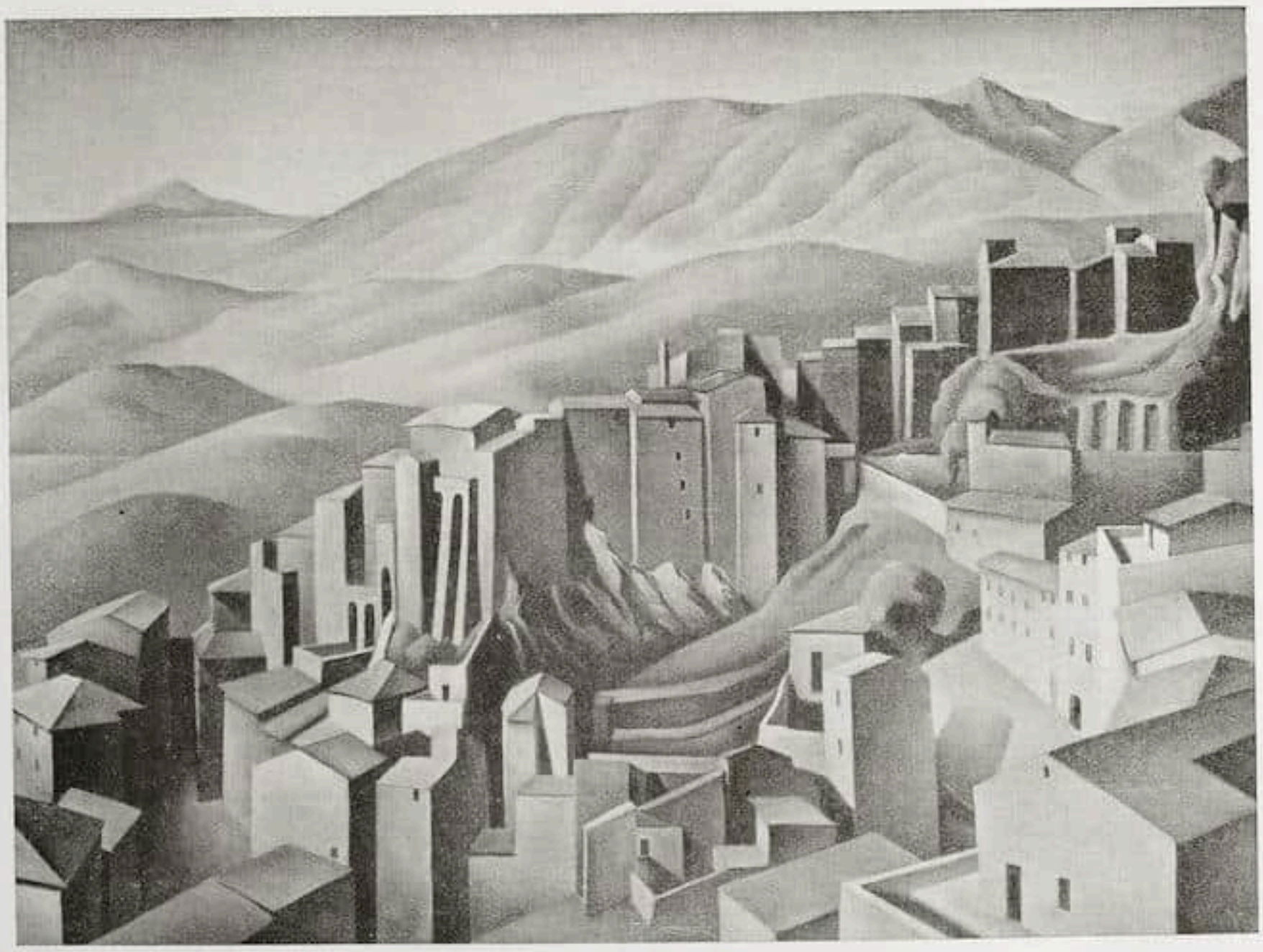
Stilleben II. 1924 (Eugen Peltzer, Köln)



Winterlandschaft. 1921 (Dr. Borst, Stuttgart)

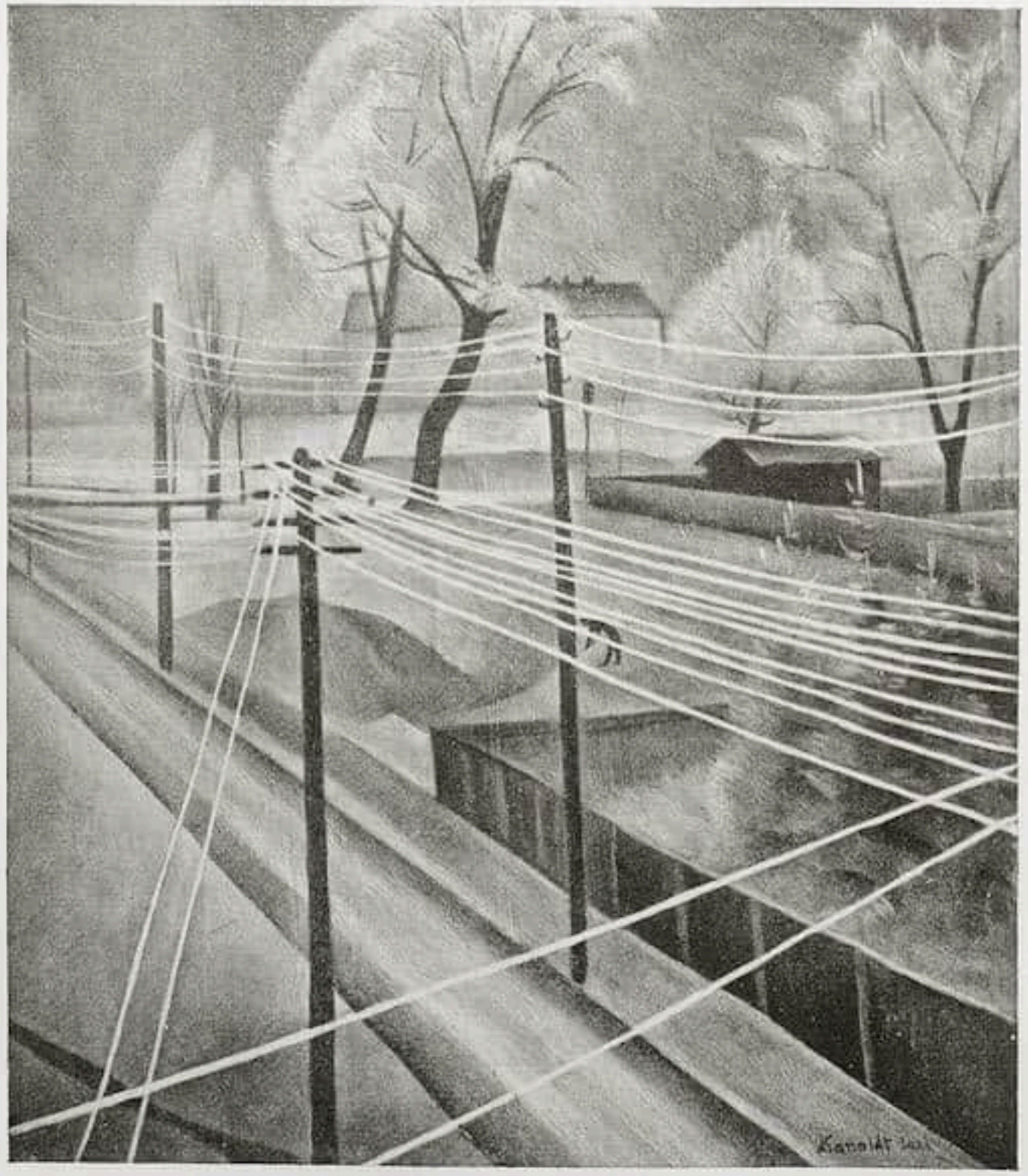
Alexander Kanoldt

Stilleben VIII. 1922 (A. Peltzer, München)



Olevano II. 1925

Alexander Kanoldt



Rauhreif. 1921 (Staatl. Gemäldegalerie Stuttgart)

Stilleben II. 1922 (Alexander Koch, Darmstadt)

Alexander Kanoldt

periode zeigen. Hier entstand die feste Gedrungenheit seiner Gemälde, die tragende Architektonik seiner Gefüge und die Fähigkeit, die Dinge ganz nach ihrer Raumverdrängung, ihrem Volumen hin aufzubauen. Hier konnte eine in ihm angelegte, fast kanonische Kraft sich auswirken in gediegenen Relationen zwischen den kubischen Grundverhältnissen. Die Farbe wurde hier von guter Intensität, schwerer Sättigung der Flächen und eindeutiger Raumwirkung. Die Ende 1908 gegründete „Neue Künstlervereinigung München", an der Kanoldt wesentlichen Anteil hatte, zu der aber auch Girieud, Kandinsky, Jawlensky, Bechtejeff, Werefkin, Erbslöh, später auch F. Marc und andere gehörten, für den Süden etwa, was für den Norden Deutschlands „die Brücke" war, brachte anregenden Import entsprechender Malerei des Auslandes, besonders Frankreichs, brachte freie, über die Zäune der Nationen hin wirkende Auseinandersetzung mit den großen expressionistischen Gesamttendenzen Europas in allen ihren Schattierungen. Man gab das programmatische „Neue Bild" heraus, hatte ein großes Atelier und stellte dort alles Einschlägige aus. 1911 trennte sich hiervon der „Blaue Reiter" ab, eine abstraktere Phase des Expressionismus vertretend.

Nun ist bezeichnend, daß auch die Kunst neuer Sachlichkeit zuerst wieder eisigem Schweigen oder offener Mißachtung ausgesetzt ist, obgleich sie nach den kühn ausgreifenden Versuchen des gesamten Expressionismus die Zucht und das Maß sucht, nach den bedeutsamen Abstraktionen die Wirklichkeit der Gegenstandswelt wieder verehrt. Einmal ist es die komponierende geistige Freiheit, die, bei aller Gegenstandstreue vom Expressionismus her wohltätig weiterwirkend, manchen Betrachter irritiert. Man hört zum Beispiel die Frage, warum denn die neuen Maler, wenn sie schon sachlich sein wollen, die Perspektive dehnen oder kürzen, d. h. verhältnismäßig frei behandeln, welche Frage aber auch an K. Witz, Pacher, Mantegna, P. Brueghel gerichtet werden mag. Jene Frage verkennt nicht nur das Geistige dieses neuen „Realismus" und das geheime Nachwirken der Expression. Sie verkennt das Sinnvolle dieses „Widerspruches" überhaupt. Letztlich aber sind diese Ablehnungen die typischen gegenüber allem Neuen überhaupt, aus nichts anderem als dem Gesetze der Trägheit geboren, von dem allein die Eröffner jeweils frei sind.

Kanoldt hat all das an sich zu spüren bekommen, obgleich seine Malerei, wie alles Sinnvolle, schon früh eine Gruppe herzhafter Anhänger bei sich hatte. Kanoldt schuf mit großer Stetigkeit eigentlich immer an ein und derselben Bildform, die aber einer immer größeren Abklärung entgegentrieb. Am ehesten ist ihm hierin von den verwandten Münchnern noch Schrimpf zu vergleichen, während Mense und Davringhausen einst stärker auf die jähe Bewegtheit des Expressionismus eingegangen waren. Mense und Schrimpf ehrten in Kanoldt lange schon einen Wegbereiter ihrer eigenen Kunst und pflegten ihn zu zitieren, wenn sie ihre Ziele von denen der Neuen Münchener Sezession abhoben. So war es nur natürlich, daß ich sie 1923 zu Kanoldt führte, von wann ab auch persönliche Beziehungen vorhanden waren. Ich erwähne das nur, um darzulegen, daß die drei anderen zwar eine Zeitlang in Gemeinschaft standen, Kanoldt aber abseitig und für sich bleibend, gegen 1920 die neue Bildform verwirklicht hatte, die Dinge also nicht etwa auseinander abzuleiten sind.

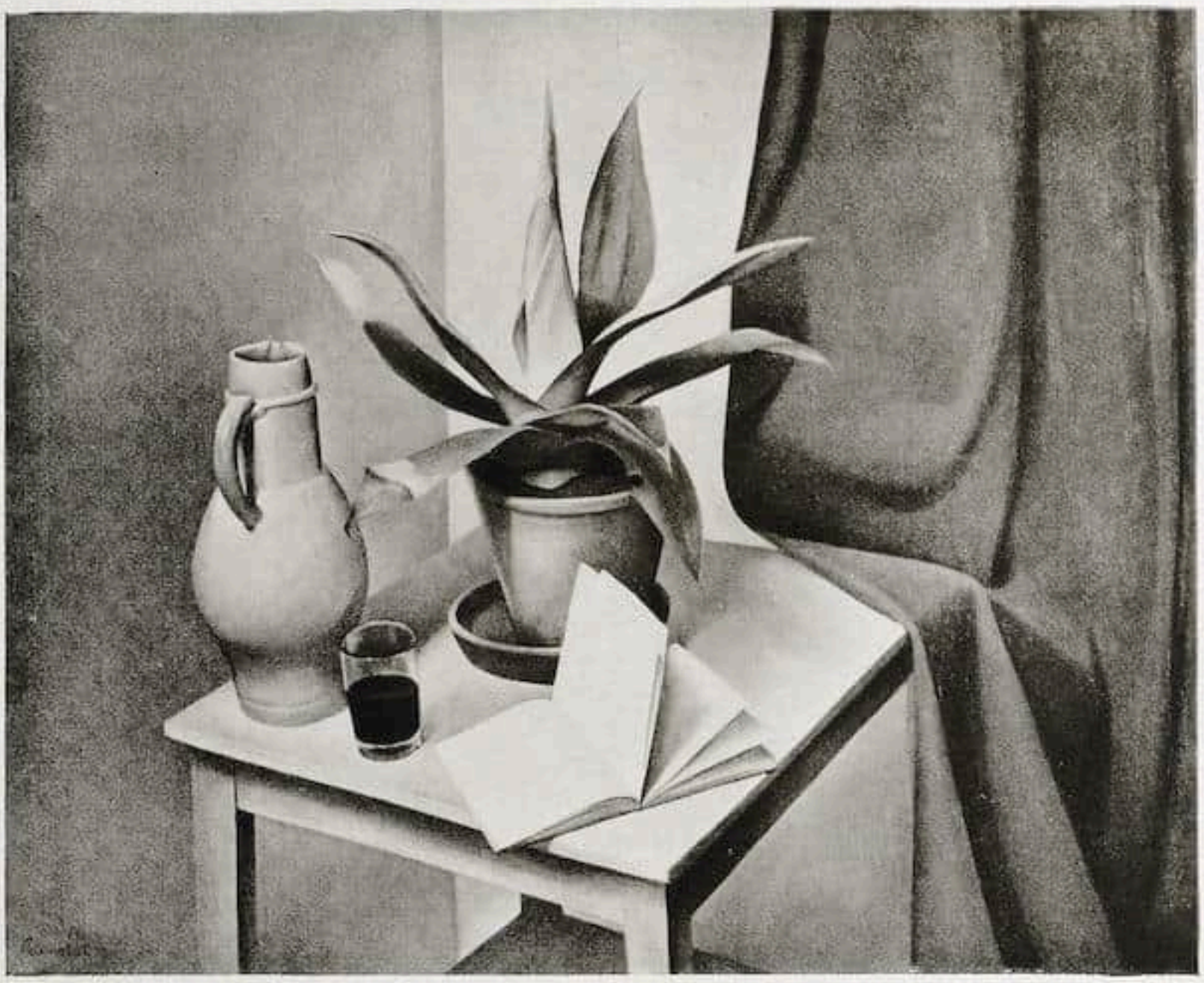
Jene erste Vollperiode in Kanoldts Schaffen kann man etwa bis 1919 datieren, von wo etwa die dritte, die der eigentlichen Aufklärung und letzten Durcharbeitung des Bildes rechnet, in der Kanoldt noch heute steht. Nur sind der zweiten Periode die Kriegsjahre abzuziehen, die den Maler völlig von seiner Lebensarbeit entfernten.

Während Talente wie etwa Picasso sich experimentierend in die Extreme legten — ein Übergang aus radikalem Abstraktionstrieb in harmoniesuchende Wirklichkeitsdarstellung ist hier auffallend —, ging Kanoldt einen überaus stetigen Weg. Betrachten wir die Arbeiten seiner frühen Periode, so springt uns zwar der Unterschied zur heutigen ins Auge: Die Bilder waren radikaler abstrahiert, stereometrischer in der vereinfachten Rückführung, mit dem System ihrer Blöcke gleichsam zugebaut, düsterer glühend in der lastenden Farbsubstanz, mythisch dunkler im Raumgefüge.

Verschiedene Umstände aber sind, wenn auch unter dem ausdrucksvollen Bau jener Raumblöcke wie vermauert, schon zu spüren, die sich seit 1919 immer reiner herauskristallisieren sollten.

Wenn wir etwa der Werke Kandinskys gedenken und seiner Lehre, wie er sie 1919 in der Schrift „Über das Geistige in der Kunst" niederlegte, so fällt uns auf, wie Kanoldt mitten in seiner eindeutigen Abstraktionskraft bei den Objekten blieb, also das Gegenständliche zwar machtvoll fugenhaft geordnet aufwies, aber nie auslöschen wollte, wie dies das Ziel des ursprünglich mitstrebenden Kandinsky war. Konnte damals, vom Standpunkt der Tagesradikalität aus, Kanoldt erscheinen als der Zurückbleibende, der den letzten Schritt zum „Geistigen" nicht mehr zu tun wage, so sollte gerade dieser instinktive Doppelgriff, mit dem Kanoldt einerseits sein unerbittliches Gefüge errichtete, andererseits aber immer objekterfüllt blieb, sich erweisen als die reichere geistesgeschichtliche Lage, von der aus sich die Reduktionskraft des Expressionismus voll entwickeln, andererseits aber ein neuer Wirklichkeitshunger stillen ließ, wie er ein Jahrzehnt später über das gebildete Europa kommen sollte. So konnte Kanoldt ein zweites Mal in der europäischen Führerschaft marschieren, als es gegen 1920 galt, der Selbstexpression der Natur, die man zu wenig hatte zu Worte kommen lassen, genug zu tun. Bei ihm waren nicht nur die Dinge im Raume immer auf Wahrhaftigkeit gestellt gewesen, um es immer stärker zu werden: auch der Raum selber, obgleich anfangs in jener düsteren Vermauerung, war eigentlich immer von suggestiver Wirklichkeit gewesen.

Das zweite, in Kanoldt von vornherein angelegte Element war Ausdruckskraft des Angehaltenen, Unbewegten, des Seins, der bloßen Existenz. Während sich, wir können wieder an den damaligen Kandinsky oder auch an den bereits herannahenden Futurismus denken, einseitig dynamische Weltauffassung immer mehr herausbildete, der es allein auf die Bewegtheit der Dinge ankam, wie sie vom Figuralrealismus über den Im- und Expressionismus bis zum Futurismus mindestens für eine Linie der Malerei als ewig weiterschwingendes Barock fühlbar wurde, zeigte Kanoldt, auch als die Blöcke seines Bildsystems noch drängender gegeneinander wuchteten, doch schon geheime Ruhe. Denn seine Bildbewegung hatte von jeher etwas gewaltig Faules, breithin Platznehmendes, so daß sie von Anfang an mehr das Gewicht des Seins, als das Spiel des Werdens ausdrücken, damit aber an das tiefer liegende Geheimnis der Existenz überhaupt rühren wollte, auf dem ja auch dynamische Kunst eigentlich gründen müßte, obgleich sie es als Selbstverständlichkeit leichtfertig hinnimmt. Als nun gegen 1920 in Verfolgung der Linie Seurat-Rousseau, unter relativem Abbau der Linie Cézanne-van Gogh, die neue Magie einer statischen Weltauffassung einsetzte, konnte dem Maler auch hier neue geschichtliche Funktion zuwachsen: Die Ausdruckskraft des Statischen, des dem Flusse des Lebens kristallhaft Entstiegenen zu erhärten. Wie auch dieser Wendung tiefere geschichtliche Bedeutung innewohnt, sehen wir an der ungefähr gleichzeitigen Abwendung der Jugend vom élan vital etwa

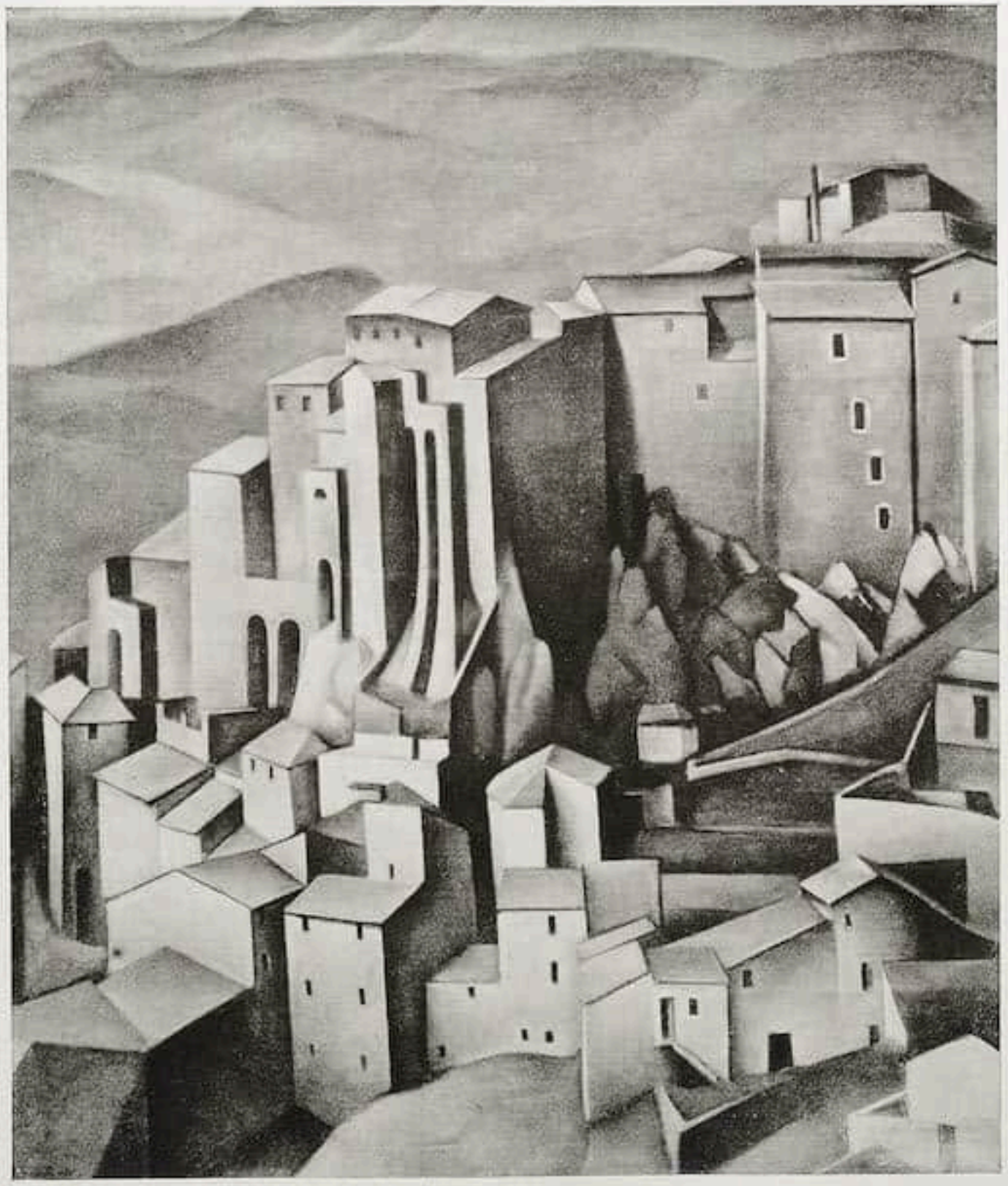


Stilleben I. 1925 (Dr. E. Hahnloser, Zürich)

Il paese di Bellegra I. 1924 (A. v. Przybram, München)

Alexander Kanoldt

Stilleben VI. 1924 (Frans Landtblom, Stockholm)



Olevano I. 1924 (Frau Dr. C. Ratzka-Wendler, London)

Alexander Kanoldt

Bergsons und der „Lebensphilosophie“, ja an der neuen Physik, soweit sie alles Dynamische austreibt und das gesamte Geschehen als Addition von Zuständen auffaßt: die „starre Vierdimensionalität“, die den Begriff der Zeit nicht mehr brauchen kann und ihn als vierte Dimension einreiht.

Was drittens schon angelegt war, aber ebenfalls immer reiner hervortrat, war der sinnliche Wohlklang der Farbe. Im Gegenschlage gegen den allzu sinnlichen oft sensualistischen Impressionismus hatten sich Viele verleiten lassen, in einen gläsernen, blechernen Anstrich zu verfallen, wenn nur die Großform als solche saß. Andere hatten mit einer rüden, afrikanischen Farbkraft eingesetzt, die zwar in großen Flächen zusammenhielt, aber ohne jede Zwischenstufung blieb. Schon den kubistischen Bildern Kanoldts aber, denen wahrlich Sichverzetteln und Nüancenjägerei nicht nachgesagt werden kann, ist wohltuende Sättigung und Abstufung der Farbe eigen, die in sinnlicher Breite schimmert, ohne ihre formale Spannkraft einzubüßen. Zwar hat mit der letzten Periode die Farbe ihre substanzielle Schwere verloren, um, wie das im Zuge der Zeit liegt, einer mehr metallischen Zügigkeit Platz zu machen, aber sie hat bei klarster, unverschwommener Auseinanderlegung in breithin herrschende Lokalfarben ihren Sättigungsgrad, ihre tiefklingende Stimme nie vermindert, eher gesteigert. Und bei aller immer kristallischer heraustretenden Zeichnung und Raumaufklärung ist die Farbe immer primär geblieben, sodaß mit ihr in einem Zuge gezeichnet, modelliert, belichtet, beschattet wird. Im Gegensatze zu Schrimpf etwa blieb der spezifische Reiz der Ölfarbe an jeder Stelle wirksam.

Kanoldts Kunst ist die Kunst des Ausgleichs, der Balance, der Mitte. Nicht der goldenen Mittelstraße, die aus Schwäche beschritten wird, sondern des scharfen Grats, neben dem rechts und links der Abgrund steht. Hier kann nur wandern, wer nicht genialisch nach rechts und links ausbiegt, sondern mit klarem Instinkt und innerer Präzision am Werk ist, sich von seinen privaten Nerven oder Gelüsten keinen Streich spielen läßt. Kanoldt scheint weiter auf diesem „Ausgleich aus Kraft“ aufbauen zu wollen. Er setzt in den klarformigen Bau seiner Arbeiten jetzt greifbare Wirklichkeit, so greifbar bis ins einzelne, daß man sich nach Betrachtung anderer Bilder vorkommt wie ein Mensch, dessen verschleimte Sinnesorgane plötzlich gereinigt wurden. Während alles vage Ungefähr gänzlich verabschiedet wurde, bleibt in den guten Bildern eine absolute Harmonie von Raum, Form und Farbe: Nie wird Wirklichkeit mit der veristischen Brutalität hingesetzt, die als Entlarvung figurieren will. Kanoldt malt zwar alles genau nach der Natur, aber es entsteht ein Bau. Der Maler zeigt in seinem Bildgefühl geheime Sympathie mit der eisernen Regelhaftigkeit der Stereometrie und der Maschine, ohne hieraus einen abstrakten Kult machen oder das Gefühl fürs Kreatürliche auslöschen zu wollen. Er hat die Abstraktionskraft der kubistischen Zeit, durch die wir schritten, aufbehalten und doch nie im geringsten die Eigengesetzlichkeit der Objekte demoliert, die er aufs neue wieder einsetzte: wie ein Komponist fugierter Chöre, der ganz der Architektur der Fuge folgt, dabei aufs peinlichste die Eigenkraft der menschlichen Stimme und des gegebenen Textes wahren will.

Kanoldt bindet unerbittliche Scharfschnittigkeit an die wohlig gleitende Schwellform. Über einer nordisch bohrenden Eindringlichkeit, wie man sie bei seinen besten Bildern findet, ruht eine römerhafte Gelassenheit und Monumentalität. Ein Mensch unserer Zeit, der doch alle Kultur alter Bildmittel in sich aufgenommen zu haben scheint. Ein Miteröffner neuer Möglichkeiten und zugleich — mit den typischen Grenzen — ein Akademiker im Sinne des Geklärten und Gemessenen, etwa wie Ingres einer war, den Kanoldt verehrt.

Ponte-Molle und Cervaro

Von FRIEDRICH NOACK

Fortsetzung aus Heft 10

DER Bajocco-Orden als Abzeichen der Zugehörigkeit zum deutschrömischen Künstlervolk wurde seit Nerlys Herrschaft zugleich mit der Aufnahme verliehen, die in einer der Schenken stattfand, wo man eines guten Weines sicher war. Man nannte die mit allerhand scherzhaften Feierlichkeiten umgebene Aufnahme symbolisch den Übergang über Ponte-Molle, der Schauplatz war um 1830 in der Regel die Osteria Scozzese bei der Piazza Barberini. Wenn ein neuer Ankömmling „über P.-M. gehen" wollte, so hatte er der gesamten Ritterschaft auf seine Kosten einen Trinkabend zu geben. Ein Anschlag im Caffè Greco kündigte ihn an, und alle fanden sich mit reichlichem Durst und in Erwartung einiger lustigen Stunden zeitig ein. Als die Versammlung vollzählig war, meldete einer, der die „Fama" spielte, es sei ein Neuling angekommen, worauf der Präsident befahl, ihn hereinzuführen. Die „Volkstribunen" holten den draußen Harrenden, der seinen Einzug in irgendeiner spaßhaften Weise vollzog. Da keuchte einer mit einer riesigen Studienmappe und Staffelei beladen und staubbedeckt herein, ein anderer ließ sich in einem Kinderwägelchen anfahren, ein dritter ritt auf einem Langohr in den Saal. Nachdem er dem Präsidenten über Name, Herkunft und Begehr Auskunft gegeben hatte, befahl dieser der „Hebamme", ihres Amtes zu walten. Ein P.-M.-Ritter, der dies wunderliche Amt bekleidete, mußte auf scherzhafte Weise feststellen, daß der Ankömmling männlichen Geschlechts war; alsdann hatte der Aufzunehmende eine Prüfung über seine Fähigkeiten und Kenntnisse als Künstler abzulegen. Sie bestand in einem Zwiegespräch zwischen dem Präsidenten und dem Neuling, welches beiden Gelegenheit bot, die Gesellschaft mit witzigen Einfällen aufs beste zu unterhalten. Die Antworten des Prüflings gaben gewöhnlich Zeugnis von einer bejammerswerten Einfalt und Unwissenheit; er konnte die Farben von Salz und Wein nicht unterscheiden, hielt eine Artischoke für den Rest eines antiken Tyrsusstabs, einen rohen Heiligenholzschnitt für einen echten Lionardo da Vinci, ein römisches Zeitungsblatt für eine Papyrusrolle. Um ihn zu erleuchten, ließ der Präsident ihm ein Glas Römerwein reichen, nach dessen Genuß ihm die Schuppen von den Augen fielen und er die Dinge sah, wie sie wirklich waren. Zur Ergänzung der mündlichen Prüfung mußte der Neuling, der „fresco", auch eine Probe seiner Kunst ablegen, indem er an der Tafel eine Zeichnung oder mit Ton oder Brotkrume ein plastisches Modell anfertigte, wobei natürlich eine Karikatur oder sonst eine lustige Leistung zustande kam. Karl Blaas erhielt 1839 vom Präsidenten die Aufgabe gestellt, die Brücke über den Tiber zu zeichnen, und zwar im strengen Stil, da er sich der kirchlichen Kunst widmen wollte. Er zeichnete flugs eine „foglietta" (Weinflasche) mit einem Heiligenschein, als Wahrzeichen der edeln P.-M.-Ritterschaft und bestand damit unter allgemeiner Heiterkeit die Probe glänzend. Hatte der Neuling seine künstlerische Fähigkeit befriedigend bekundet, so schmückte der Präsident, der selber als Abzeichen seiner Würde eine Kette von Bajocchi um den Hals trug, ihn mit dem Bajocco-Orden und ließ zur Feier seiner Aufnahme eine sogenannte Schnitzelbank aufführen. Diese Kurzweil bestand darin, daß der Präsident etwas an die Tafel zeichnete und dabei sang: „Ist das nicht das Kurz und Lang?" (Chor: „Ja, das ist das Kurz und Lang.") — „Ist das nicht die Schnitzel-

bank?“ (Chor: „Ja, das ist die Schnitzelbank. Kurz und Lang, Schnitzelbank, eine schöne, eine schöne, eine schöne Schnitzelbank.“) — „Ist das nicht schon wieder was?“ (Chor: „Ja, das ist schon wieder was.“) — „Ist das nicht ein Butterfaß?“ (Chor: Ja, das ist schon wieder was.“) — „Ist das nicht Cornelius, wie er Fresken malen muß?“ (Chor: „Ja, das ist Cornelius“ usw.) So konnte das Lied solange hinausgesponnen werden, als dem Präsidenten neue Späße einfielen. Wenn sein Witz erschöpft war, wurden kleine Wachskerzchen an die Anwesenden verteilt und angezündet, worauf die ganze Gesellschaft mit den Lichtern in den Händen singend um die Tische herumzog. Seit 1838 wurde bei diesem Rundgang das von Robert Reinick gedichtete P.-M.-Lied „Constantinus, der römisch Kaiser“ nach der Melodie des Prinzen Eugen gesungen. Nachdem der Gesang beendet war, brachte der Präsident ein Hoch auf den neuen Ritter vom Bajocco aus und die Aufnahmefeier war vollbracht; das Fest, dessen Kosten der Neuling tragen mußte, war damit aber noch nicht zu Ende, vielmehr saß man unter Gesang deutscher Lieder und meist unbändiger Heiterkeit bis tief in die Nacht hinein zusammen.

Solche P.-M.-Abende in der Scozzese übten mit ihrer jugendlichen Lebenslust auch auf deutsche Romreisende, die nicht Künstler waren, eine Anziehungskraft aus, und oft fanden sich als Gäste Männer von Rang und Bedeutung ein, die ihre in der Heimat gewohnte Würde und Förmlichkeit ablegten und sich mit burschikosem Behagen der allgemeinen Fröhlichkeit hingaben. Der Hamburger Maler Friedrich Wasmann erzählt in seinen Lebenserinnerungen, daß sogar Mitglieder regierender Fürstenhäuser gelegentlich es nicht verschmähten, das ausgelassene Treiben der Bajocco-Ritter in der Scozzese mitzumachen, und aus den Akten der P.-M. und anderen Quellen erfahren wir, daß von deutschen Dichtern, Gelehrten, Musikern, deren Namen einen guten Klang hat, u. a. Franz v. Gaudy, Wolfgang Menzel, Friedrich Theodor Vischer, Philipp v. Nathusius, Moritz Carrière, Viktor Hehn, Heinrich Stieglitz, Ernst Curtius, Ferdinand Hiller, Karl Eckert und Adolf Stahr an P.-M.-Festen sich erfreut und um den Bajocco-Orden beworben haben. Wenn Witz und Humor nicht bei allen Zusammenkünften des Künstlervolks mit gleicher Ergiebigkeit sprudelten, so lohnte sich ihr Besuch für die deutschen Romreisenden doch immer dadurch, daß sie unfehlbar dort einen guten Frascati- oder Velletriwein, eine gemütliche landsmännische Ansprache und deutschen Gesang fanden. Ein Leiblied der P.-M.-Sänger war das lustige Noahlied, welches August Kopisch 1825 in Rom gedichtet und der gleichzeitig anwesende Karl Gottlieb Reissiger vertont hatte. Überfromme Leute wie Overbeck nahmen allerdings Anstoß an dieser, wie sie meinten, Verspottung der heiligsten Begriffe; der Stifter der Nazarenerschule lief einmal von einem Künstlerfest nur dieses Liedes wegen zürnend weg. Für Menschen von strenger Sittsamkeit und asketischer Richtung waren die Belustigungen einer übermütigen Künstlerjugend allerdings nicht gemacht, auch der Hamburger Maler Friedrich Wasmann, der, gleich Overbeck, in Rom katholisch geworden ist, fand nicht lange Gefallen an den Zusammenkünften in der Scozzese. Mit unverhohlenem Mißfallen erzählt er von einer außergewöhnlichen komischen Darbietung daselbst, die den alten Josef Anton Koch zum Zielpunkt ihres Witzes machte. Dieser hatte am Anfang des Jahres 1834 seine „Moderne Kunstchronik“ oder „Rumfordsche Suppe“ in Karlsruhe drucken lassen, die eine in vielen Einzelheiten nur dem Eingeweihtesten verständliche Satire auf deutschrömisches Kunsttreiben am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts enthielt. Da das Buch auch durch grobe Sprache und abfällige Urteile über Künstler und Kunstrichtungen Aufsehen erregte, so nahm der Maler

Erwin Speckter den Anlaß wahr, um den alten Koch mit seiner literarischen Leistung aufzuziehen. An einem Abend im Karneval erschien er mit einigen Freunden, als chinesische Gesandtschaft verkleidet, vor versammeltem Volk und brachte in ergötzlichstem deutsch-englisch-chinesischem Kauderwelsch dem überraschten und verlegenen Verfasser die Bitte vor, sein Werk ins Chinesische übersetzen zu dürfen, damit es erst allgemein verständlich würde. Es wurde damals viel auf Kosten Kochs gelacht und die chinesische Gesandtschaft blieb ein beliebter Scherz im Programm der Festlichkeiten der P.-M.-Gesellschaft.

Bis ins Jahr 1834 hat Nerly mit unverwüstlicher Festfreudigkeit an der Spitze der P.-M.-Gesellschaft gestanden, während des Winters 1834—35 war er auf einer Reise durch Unteritalien und Sizilien und Ferdinand Flor versah indessen das Präsidentenamt. Im Herbst 1835 entschloß Nerly sich, endgültig der Ewigen Stadt und seinem P.-M.-Staat Lebewohl zu sagen. Am 29. Oktober 1835 ließ er sich auf der preußischen Gesandtschaft seinen Paß zur Reise nach Oberitalien visieren und mit Anfang November war er auf dem Weg nach Venedig, wo er dann seinen dauernden Aufenthalt genommen hat. Wie sehr ihn das Volk entbehrte, davon gibt ein in den Akten der P.-M. erhaltener dichterischer Gruß Kunde, der ihm Ende 1835 nach Venedig nachgesandt wurde. Darin wurde der Generalismus der deutschen Künstler wie folgt angerufen:

„An Naturas Busen, — Begünstigt von Musen. — Huldigtest du Rom, — L'alma e bella! — Doch treulos vergessen — Willst du nun messen — Mit ihr Venezia? — Non è mai quella! — Drum kehre zurück, laß fliegen den Leuen, — Zeug hin gen Rom, sonst wirst du's bereuen. — Warum verließest du deine Getreuen? — Hier wo die Wölfin das Zwillingspaar nährte, — Wo sich die Jungfrau als solche bewährte, — Wo einst der Heide zum Christ sich bekehrte, — Und freilich auch mancher den Unsinn da lehrte, — Laß fliegen dahin den geflügelten Leuen — Und kehre zurück, sonst wirst du's bereuen!"

Aber Nerly ließ sich nicht erweichen und blieb in der Lagunenstadt; die Bajocco-Ritter mußten sich nach anderen Präsidenten umsehen. Diese wechselten nun fast alljährlich, da keiner wie Nerly die Ausdauer für eine längere Leitung der Lustbarkeiten besaß. Auf Flor folgte 1835—36 der Kasseler Maler F. W. Müller, welcher noch ein Jahr lang die Amtslast trug, dann der Bildhauer Kümmel 1837—38 und 1838—39 der Maler und Radierer G. Busse, der zwei Jahre lang an der Spitze stand, 1840—41 schwang der Maler und Dichter Robert Reinick das Zepter über der Ritterschaft, die inzwischen seit dem Ende der dreißiger Jahre den alten Stammsitz in der Scozzese wegen Umbauten hatte verlassen müssen und in die Trattoria Fiano am Corso neben der Kirche S. Lorenzo in Lucina übergesiedelt war. Hier, wo ihr ein großer Saal zur Verfügung stand, hat die P.-M.-Gesellschaft noch ein paar glänzende Jahre zugebracht, bis sie mit dem Ende des Jahres 1845 sich in den Deutschen Künstlerverein verwandelte.

Reinick hat dem Künstlervolk einige köstliche Gaben seiner humorvollen Dichterlaune hinterlassen, darunter das schon erwähnte Lied vom Kaiser Constantinus, welches in das Programm der Aufnahmezeremonien neuer Ritter eingereiht wurde. Diese „Neu entdeckte und höchst merkwürdige Historia, aus was Ursach Constantinus, der römisch Kaiser, den Pontem Mollem hat erbauen lassen, und was dabei weiter arriviert, ans Licht gefördert und nach der fürtrefflichen Weise des Prinzen Eugen in deutsche Reime gesetzet" beginnt:

„Constantinus, der römisch Kaiser, — Wollte bauen Paläst und Häuser, — Rom ausschmücken ganz und gar, — Ließ drum schlagen einen Brucken, —

Daß da sollt herüberrucken — Eine deutsche Künstlerschar. — Als der Brucken nun war geschlagen, — Daß man konnt im Reisewagen — Frei passieren den Tiberfluß, — Nannt' er ihn den Ponte-Molle, — Ordiniert statt Brückenzolle — Ein Faß Wein als Willkommgruß. — Am 28. November soeben — Kam ein Kurier bei Sturm und Regen, — Zeigt's im Cafè Creco an, — Daß die Künstler arrivieren, — Soviel als man konnt verspüren, — An die dreimalhunderttausend Mann." Es schließt mit dem Vers: „Kaiser Constantin, der mußt' aufgeben — Seinen Geist und großes Leben, — Ponte-Molle doch bestand, — Und noch jetzt in frohen Liedern — Bringen wir den deutschen Brüdern — Deutschen Gruß am Tiberstrand — Roma, Anno Domini 1838."

Von demselben Verfasser stammt das „Ammenlied des Ponte-Molle":

„Es war in einer Winternacht, — Eine Schildwacht stand am Tor — Wohl an dem Ponte-Molle, — Da kam gegangen die Patrolle, — Ein Tribun trat draus hervor. — Schildwach, was ist passieret? — Was hör ich draußen schrein? — Die Schildwach sprach: Zwei Kindlein, — Die liegen draußen in Windlein, — Die müssen durstig sein. — So holt mir eine Amme her! — Die Amme kam herbei, — Das Bärtlein an ihrem Munde, — Das gab wohl gute Kunde, — Was das eine Amme sei. — Und wie sie die Kleinen säugen wollt, — Macht eben ihr Tüchlein los, — Hilf, Himmel, da strecken die Kindlein — Ihre Beinlein aus den Windlein, — Schier dreier Ellen groß. — Die Amme schrie vor Schrecken bleich: — Herr Tribun, das kann nicht sein, — Daß ich die Knäblein stille, — Frau Roma in ihrer Fülle, — Die mag ihre Amme sein! — Da hat man die zwei Knaben — An einen Ort getragen, — Wo an Frau Romas Brüsten — In Freuden und in Lüsten — Wohl hundert Knäblein lagen. — Und als die hohe Fraue — Den beiden zu trinken gab, — Wie wurden ihre Augen so helle, — Und legten gleich zur Stelle — Examen und Windeln ab. — Drum alle, so erquicket — Die Fraue schön und hoch, — Ihr Alten und ihr Kindlein — In Höslein und in Windlein, — Stoßt an, Frau Roma hoch! — Rom, Dezember 1838."

Ein heiteres Reimkunststück ist von Reinick das „Ordenslied der Bajocco-Ritterschaft", gedichtet im Januar 1839:

„Wer über Ponte-Molle ging, — Den muß man respektieren, — Darum ein alt Gesetz verhing, — Mit Orden ihn zu zieren, — Doch mit dem Gehn ist's nicht getan, — Das kann ein jeder sciocco (= Schafskopf); — Auf einem Fasse kommt heran — Der Ritter vom Bajocco. — Drei Stücke ihm vonnöten sein — Den Ritt gut zu vollbringen: — Das erst, ein guter Römerwein — Soll aus dem Fasse springen. — Das zweit', er habe guten Mut, — Und wehte selbst Scirocco (= der schwüle Regenwind); — Nur lust'gen Brüdern stehet gut — Der Orden von Bajocco. — Für's dritt', er werd' examiniert, — Ob er der Kunst gewachsen, — Doch wer Courage im Leibe spürt, — Dem sind das eitel Faxen. — Da fließt vom Mund die Rede ihm, — Als wär's der Orinoko, — Und augenblicklich zieret ihn — Der Orden vom Bajocco. — Nun wird sein Name weltbekannt, — Nun singt man: Lange leb' er! — Er, der bisher noch unbekannt, — Jetzt der bekannte Geber! — Und jedermann ihn honoriert — Von Lappland bis Marokko, — Dieweil zu Rom er ward kreiert — Zum Ritter von Bajocco. — Die andern Orden hängen all — Zu sehr am alten Zopf noch, — Der unsre ist kein leerer Schall, — Prangt nicht umsonst im Knopfloch. — Denn wer da jemals sang und trank — Mit Rittern vom Bajocco, — Ruft wohl mit uns sein Leben lang: — Evviva der Bajocco!"

Das geniale Treiben der Bajocco-Ritter fand in den Kreisen der deutschen Romreisenden lebhafte Beachtung und selbst gekrönte Häupter wünschten

Anteil daran zu nehmen. Die mecklenburgische Prinzessin Charlotte Friedericke, geschiedene Gemahlin des Kronprinzen von Dänemark, die ihre letzten Lebensjahre am Tiber zugebracht hat, verlangte im Winter 1834 bis 1835, als Flor Präsident war, mit dem Bajocco ausgezeichnet zu werden. Flor erzählt in seinen Lebenserinnerungen, daß sie nach einem Mahl, wozu er, Thorwaldsen, Reinhart, Koch und andere Künstler geladen waren, die Versammlung für eine P.-M. erklärte und sich vom Präsidenten mit dem Orden schmücken ließ. Flor berichtet, daß es ihm selber nicht ganz geheuer bei der Dekorierung einer Dame mit dem Bajocco-Orden war, der nach strengem Brauch nur an Männer verliehen wurde, daß er aber aus Höflichkeit gegen die fürstliche Gastgeberin gute Miene zum bösen Spiel machte und nachher die Vorwürfe der anderen Ritter vom Bajocco wegen der Verletzung der Ordensgesetze über sich ergehen ließ. Zehn Jahre danach äußerte König Ludwig I. von Bayern den Wunsch, zwar nicht selbst mit dem Bajocco bedacht zu werden, aber eine P.-M. mit anzusehen. Die Künstler, deren Präsident damals der Aquarellmaler Karl Werner war, willfahrten ihm gerne und veranstalteten eine außergewöhnlich festliche P.-M. am 22. Juni 1844 in der Villa Poniatowsky vor Porta del Popolo, zu welcher außer dem König und seinem Gefolge auch die gesamte deutsche Diplomatie Roms erschien. Es wurden an jenem Abend drei neue Ritter aufgenommen, und der König machte gleich einem einfachen Künstler alles mit, was üblich war, er ging im Zug mit den anderen, sein Wachskerzchen in der Hand tragend und das Constantinus-Lied singend, um die Fontäne der Villa herum, vergaß aber, wie Karl Werner selbst ganz unbefangen erzählt, ihm als dem Leiter des wohlgelungenen Festes zum Dank einen seiner Orden zu verleihen.

Wie für die innere Entwicklung, Verfassung und Ausgestaltung der P.-M.-Gesellschaft die phantasievollen Einfälle Nerlys maßgebend gewesen sind, so hat er auch dem Frühlingsausflug nach Cervaro feste Formen und ein Schema gegeben, welches durch Jahrzehnte von den nachfolgenden Geschlechtern beibehalten worden und nur durch unwesentliche Zutaten und die persönliche Laune der Teilnehmer im einzelnen gelegentlich etwas abgeändert worden ist. Durch Nerlys Anordnungen hat das Frühlingsfest der deutschen Künstler den Glanz und Ruhm erlangt, der auch die Künstler anderer Nationen zur Beteiligung angelockt hat, durch ihn ist die Olympiadenrechnung eingeführt worden, die eine sichere Zeitbestimmung für den Anfang und die Reihenfolge der Feste ermöglicht. Diese Bezeichnung der Jahresfeste nach Olympiaden knüpfte an die von ihm begründeten Olympischen Spiele an, die nachmittags auf den Weideflächen oberhalb der Grotten von Cervaro abgehalten wurden und ebenso wie die von Nerly eingesetzte Befragung des Orakels der Sibylle von Cervaro eine launige Unterhaltung boten, durch die verhütet wurde, daß der Auszug zu den Grotten am Anio ganz ausschließlich in einem Schmaus- und Trinkgelage gipfelte. Das früheste dieser Feste, worüber wir einen eingehenden Bericht eines Teilnehmers haben, ist das vom Jahre 1831. Der Hamburger Maler Erwin Speckter schildert es in seinen Briefen nach Hause. Nach seinem Bericht hatte das Fest noch nicht den großen Umfang wie in der Folgezeit, er spricht von 20 Eselreitern und einigen Fußgängern als Teilnehmern, sowie von einer Karawane mit Wein und Eßwaren. Einer der Künstler briet Ziegen zum Mahl und bereitete den Salat. Von einer Beschwörung der Sibylle meldet Speckter nichts, dagegen erwähnt er ausdrücklich die olympischen Spiele, die mit einem Ernst und Eifer betrieben wurden, der dem Verfasser komisch vorkam. Er berichtet weiter, daß es sehr stürmisch zuging, da die meisten betrunken waren, und daß es wegen

eines Mädchens einer in den Grotten hausenden Hirtenfamilie zu heftigem Streit und beinahe zu Tätlichkeiten kam. Schließlich entstand auf dem Heimweg, der mit Fackeln beleuchtet wurde, am römischen Stadttor ein Streit mit der Wache, die einen der Teilnehmer verhaftete, aber gegen ein Trinkgeld wieder losließ. In jenen Jahren der Carbonaribewegung war auch die Polizei des Kirchenstaats sehr argwöhnisch und bereitete den deutschen Künstlern bei ihren Frühlingsausflügen mancherlei Schwierigkeiten. Im Jahr 1832 griff die päpstliche Polizei schärfer gegen die von Cervaro zurückkehrenden Scharen ein und verhaftete den Goldschmied Zwerner, der erst nach mehreren Tagen durch die Verwendung des württembergischen Geschäftsträgers v. Kölle in Freiheit gesetzt wurde. Der General Nerly wußte sich im Dunkel an der Stadtmauer her davon zu machen, durch ein anderes Tor in die Stadt zurückzukehren und in der preußischen Gesandtschaft eine Zuflucht zu finden, bis die Untersuchung wegen angeblicher demagogischer Umtriebe niedergeschlagen war. Nach solchen Erfahrungen wurden die Künstler etwas vorsichtiger und fügten sich willig den Anordnungen der päpstlichen Behörden. Das Fest vom 1. April 1834 endigte daher ohne peinliche Zwischenfälle. Es hatte bereits einen ansehnlichen Umfang; die Augsburger Allgemeine Zeitung, die es eines Berichtes wert hielt, gab die Zahl der Teilnehmer auf etwa 300 an und bemerkte, daß sich auch Künstler anderer Nationen und viele Nichtkünstler angeschlossen hätten. Daß in jenem Jahr das Cervarofest schon als eine Sehenswürdigkeit betrachtet wurde, erfahren wir überdies aus den Tagebüchern des Tondichters Otto Nicolai, der erzählt, daß viele Fremde, auch Damen, mit hinausfuhren und daß er selbst in Begleitung des Ehepaares Major Serre draußen gewesen ist.

Fortsetzung folgt

Die Venus auf dem Frosch

Antikische und naturalistische Gesinnung in der Spätrenaissance

Mit einer Tafel

Von ERNST KRIS

DIE Sammlungen des Castello Sforzesco zu Mailand bewahren ein kleines Kunstwerk, das bisher zu Unrecht unbeachtet blieb, eine feinziselierte Silberstatuette, in deren Verständnis diese Zeilen einführen wollen: Eine nackte kniende Venus hält schamhaft mit der Rechten ein Tuch vor die Brust; der Kopf ist aufwärts gewendet und ins Profil verschoben; denn sie blickt nach dem Amorknaben, der einem auf ihrer Schulter aufruhenden Kelch — den sie noch mit der Linken stützt — entwachsen zu sein scheint[1]. Man spürt die Unstimmigkeit dieser Erfindung; die stilgeschichtliche Analyse lehrt, daß die Haltung der Venus nicht für den Zusammenhang dieser Gruppe neu erfunden wurde[2]. Sie ist aus der Formenwelt der Antike geschöpft, eine badende Venus ist Pate gestanden, und wenn auch nicht eine bestimmte Antike selbst, so doch ein, namentlich in der italienischen Spätrenaissance häufig abgewandelter antikischer Vorwurf, dem wir in mannigfachen Spielarten begegnen. Giovanni da Bologna hat ihn am ähnlichsten gestaltet in einer reizenden erschreckt auffahrenden Frauengestalt, die man Susanna nennen mag, einer Kleinbronze, die in einigen Exemplaren erhalten ist[3]. So sehr wir auch heute die Kunstsprache des Virtuosentums in diesem Werke spüren, — einst haben bewährte Kenner es als Schöpfung der Antike betrachtet und damit nur des Künstlers Wunsch erfüllt, der der Antike nachzueifern vermeinte[4]. Es kann nicht wundernehmen, daß in der Mailänder Silberstatuette ein Bewegungsmotiv Giovannis da Bologna nachgebildet und abgewandelt ist, denn auch die Formensprache des zierlichen Werkes weist auf die Kunst des Florentiner Manierismus hin. Nach der Sorgfalt der Oberflächenbehandlung war der Künstler ein Goldschmied; wir möchten ihn am ehesten unter den Augsburgern suchen, die um die Wende vom 16. und 17. Jahrhundert tätig waren (ohne gerade darauf das Gewicht zu legen, daß er Nordländer gewesen sein muß). Man könnte etwa an Jan de Vos denken, den in Urkunden oft erwähnten Mitarbeiter des Hubert Gerhardt oder an einen aus der Familie der Lencker, etwa an den jungen Hans, der sich später an Adriaen de Vries und den rudolfinischen Manieristen gebildet hat.

Das Sonderbarste und Überraschendste an diesem Werklein blieb noch unerwähnt: der Sockel, auf dem Fuß und Knie der Frau Venus aufruhen. Dieser Sockel wird von drei Eidechsen gebildet, die in Mitte, auf den verschlungenen Schwänzen einen Frosch tragen, dessen Maul weit aufgesperrt ist. Die Körper der Tiere sind im Guß trefflich geraten; auch die kleinsten Einzelheiten werden deutlich, das Schillern der gerippten Haut, die zarten Krallen der Eidechsen und sogar die Innenwandung der offenen Mäuler; eine Treue, die die künstlerische Nachbildung der Natur nie zu erreichen vermöchte. Der mechanischen Nachbildung, der Abformung allein ist sie zu danken. Eben erst getötete Tiere wurden, wenn wir dem Berichte einer zeit-

---

[1] H. 15,5 cm. Die Basis 8,5×8 cm.

[2] Auch der Amorknabe entspricht einem geläufigen, namentlich als Glockengriff oft nachweisbaren Modell.

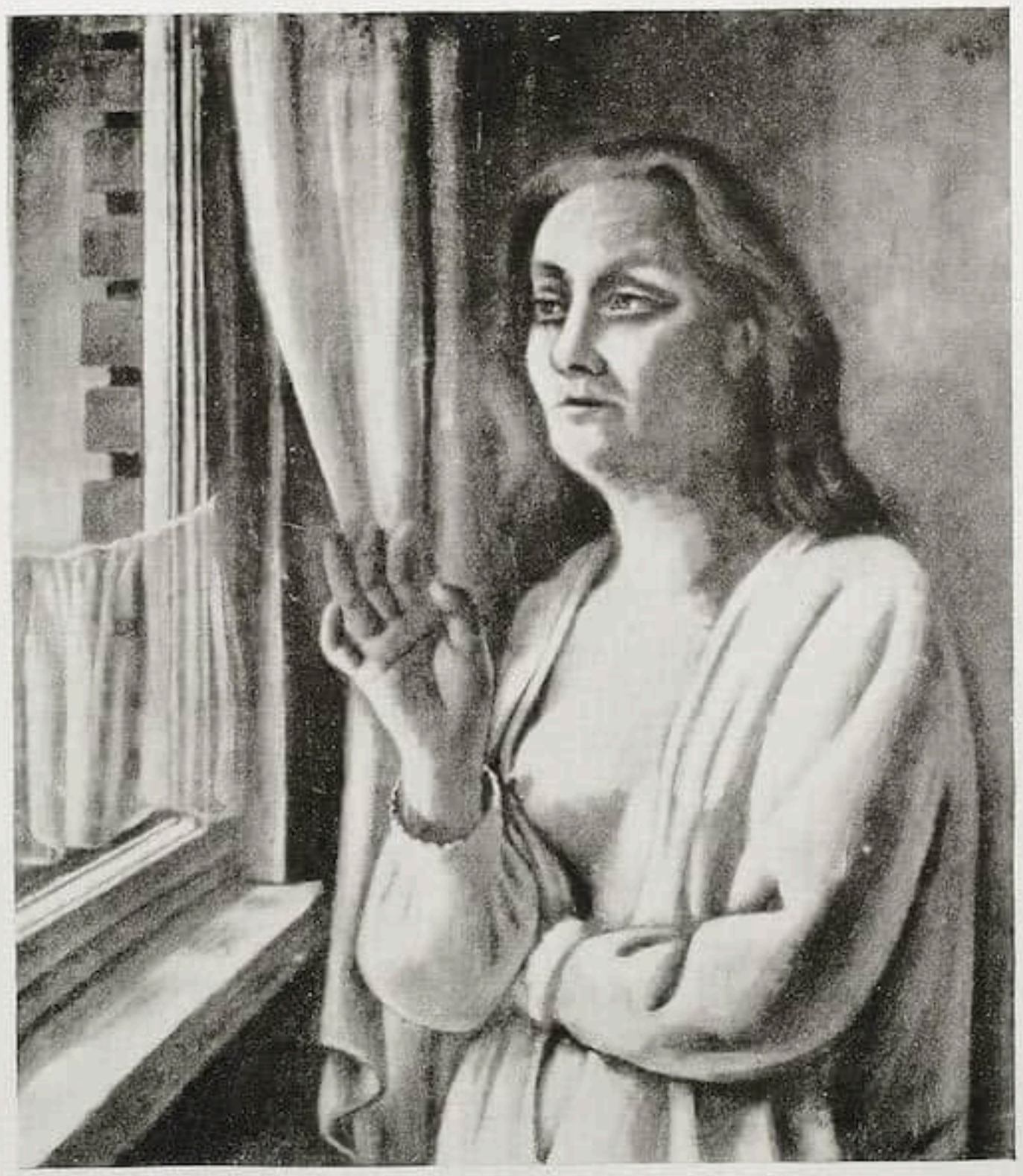
[3] Vgl. Fritz Goldschmidt, Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock, Berlin 1914, Nr. 139.

[4] Reinach, Repertoire du statuaire II, 372, 2 (nach Caylus).

Die Venus auf dem Frosch. Silberstatuette

Mailand, Museo del Castello

Ehepaar



Frau am Morgen

A. W. Dressler

genössischen Quelle folgen, in diese komplizierte Stellung gebracht, zuerst mit ganz dünner, dann aber mit festerer Lehmlösung überstrichen; im gebrannten und ausgeglühten Ton haben so die Formen der Natur selbst das Modell für den Guß geliefert[1].

Die Technik, um die es sich hier handelt, der Naturabguß, war in den italienischen Gußwerkstätten heimisch. — Schon die Antike hatte ihn vielfach verwendet, im Totenkult des Mittelalters hatte sich in der Abformung der Gesichtsmasken die Handwerksübung erhalten, der Realismus des 15. Jahrhunderts hatte ihr eine ungeahnte Rolle zugewiesen. Schon der Traktat des Cennino Cennini schildert eingehend das Verfahren des „Naturabgusses", in der Porträtplastik ward er zum wichtigen Hilfsmittel und in der Umrahmung der zweiten Baptisteriumstür in Florenz hat Ghiberti abgefeilte und nachziselierte Abgüsse eingeschmolzen; aus der Werkstätte des Andrea Riccio zu Padua aber dringen die Naturabgüsse in das Gebiet der Kunstgewerbes ein. — Im Werke dieses Künstlers, der neben den strengsten antikischen Stilisierungen dem krassesten Realismus — der ihn auch zur Verwendung der eigenartigen Technik anregte — einen Platz einräumt, wird die ganze Weite der Spannung zwischen antikischer und realistischer Gesinnung bewußt. Doch nicht aus den individuellen Schicksalen einer künstlerischen Persönlichkeit ist die Antithese im Schaffen Riccios zu verstehen: Denn diese Gegensätzlichkeit der Richtungen erhält sich durch das ganze 16. Jahrhundert. Nördlich der Alpen, in Deutschland ist es der Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer († 1585), einer der bedeutendsten Ornamentiker der „deutschen Renaissance", ein Künstler, dessen Zierformen von antikem Lehngut, dessen Kleinplastiken vom Geiste Jacopo Sansovinos erfüllt sind, der dem Naturabguß kleiner Pflanzen und Tierlein, die frei verstreut werden, zu ungeahnter Bedeutung verhilft. In Frankreich der Kunsttöpfer, Gartenarchitekt und Naturphilosoph Bernard Palissy († 1581), der in seinen emaillierten Platten bald die preziösen Motive nachahmt, die die Stecher der Schule von Fontainebleau verbreitet hatten, bald aber den Boden einer Schüssel mit Blättern, Früchten und Tieren bedeckt, die er erst einzeln abgeformt hat. In Italien hat Giovanni da Bologna die Technik angewandt; eine Serie schöner Vogelbronzen, die er urkundlichem Zeugnis zufolge 1580 für die wunderbare Grotte von Castello lieferte, lehren, daß er sie meisterhaft übte. — Eben in diesen phantastischen Höhlen und Grotten aber wird ein Stück der Zeitgesinnung lebendig, das kaum beachtet ist. Die Menschen, deren Gärten in klaren Linien nach strengen architektonischen Gesichtspunkten angelegt sein müssen, flüchten zuzeiten in lockeres Steinwerk, bröckelnden moosbewachsenen Tuff; auch da können gelegentlich antikisierende Zierformen durchschlagen; doch wie die eigene Zeit diese Bauten verstanden wissen wollte, lehren die Grottenschilderungen jenes schon erwähnten Franzosen Bernard Palissy, die uns heute seine zerstörten Bauten ersetzen müssen. Wenn er recht eingehend Naturalien und Felswerk, die er geschaffen hatte oder projektierte, beschreibt, dann schließt er damit: alles solle so „natürlich sein", daß man nichts von Menschenwerk ahne. Das mag literarische Floskel sein, die ausgeführten Werke mögen anders gewirkt haben — man denke noch an die erhaltenen italienischen Grotten der Spätrenaissance in Toskana —, aber die Einstellung, die Gesinnung wird deutlich: — aus dieser Gesinnung erklärt sich auch die Verwendung des Naturabgusses — der übrigens eben in Palissys

[1] Die ausführlichen Belege dazu habe ich an anderer Stelle gegeben, in meiner Arbeit: Der Stil „rustique", Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen 1926 N. F. I, in Wien, auf die ich mich auch für die folgenden Ausführungen beziehen darf.

Grotten reichlich Platz fand. Denn die Bewältigung des Problems der Naturwiedergabe, das im 15. Jahrhundert zur Anwendung des Naturabgusses verlockt hatte, war längst gegenstandslos geworden. Man wollte mittels der eigenartigen Technik nun nicht mehr besser oder getreuer darstellen: vielmehr wird die „Tierleinmode" nun zu einem eigenen Genre, an dem eigene Inhalte haften; Natur als Natur verstanden, hat ihren eigenen „Stil"; die Franzosen finden auch einen Namen; das Wort „rustique" faßt den Inhalt der Zeitauffassung am schärfsten. — Es war eine Mode, die nie zu voller Bedeutung erwachsen ist, die aber immerhin der Erwähnung wert ist. Sie gliedert sich jener in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allerorten und auf allen Gebieten nachweisbaren Tendenz ein, das eben noch und noch immer von den meisten hochgepriesene antikische Erbe zu belächeln, zu befehden und zu travestieren. — Eben in Florenz war diese Richtung heimisch, und die „maldicenza" der Interlokutoren in Angelo Donis „Marmi" (1549) zeugt für diese Gegenbewegung gegen das klassische Gut.

So mag es wohl nicht zuletzt dem Einfluß der „naturalistischen" Gesinnung im Zeitalter des Manierismus zugeschrieben werden, wenn der Goldschmied der Silberstatuette einen „Sockel" aus Naturabgüssen anfertigte, mag auch der Gedanke einem Nordländer, den ich am Werke vermute, besonders anheimelnd gewesen sein, als Anklang an die Erbschaft deutscher Spätgotik.

Das Motiv der Statuette mag sich literarisch etwa so erläutern lassen: Venus ist nach dem Bade auf sumpfigem Boden zwischen allerlei Tieren niedergekniet und hebt ein Schilf hoch, von dessen Kelch Amor auf sie herabblickt.

Aber eben diese Erläuterung macht das Gekünstelte der Erfindung deutlich, die nur gewertet werden kann als eigenartiges Zeugnis für die Gegensätzlichkeit antikischer und naturalistischer Gesinnung in der Spätrenaissance.

Holzschnitt aus Aesopus, Vita et fabulae. Basel, ca. 1500

J. Halle, München, Kat. 59, Nr. 23

Neue Künstler: A. W. Dressler

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

ALS künstlerische Erscheinung präsentiert der jetzt in Berlin lebende August Wilhelm Dreßler einen Typus, dessen malerische und auch graphische Arbeit von zwei scheinbar gegensätzlichen Merkmalen bestimmt wird. Das bisher vorliegende und umfangreiche Werk spiegelt die Wirkung der beiden bestimmten Bemühungen mitunter durch das Vorherrschen der einen, mehr seelisch-geistigen Komponente. Wie rein sachlich diese Schwerpunktverlegung vom Standpunkt der zu lösenden Aufgabe oft notwendig erscheint, es blieb nicht aus, daß die Einschätzung des Künstlers selten vollgerecht war. Keineswegs wurde er übersehen, im Gegenteil zwang die spezifische Individualität zur nachdrücklichen Beachtung, aber der Deutungsversuch blieb meist in der Sphäre der einseitigen Begutachtung. Wenn man, um ein Beispiel zu nennen, etwa das Zwingende eines im Vorjahre ausgestellten Gemäldes „Krankenschwester" nicht außer acht lassen konnte, so blieb der Rechenschaftsbericht nur bei der Feststellung einer gewissermaßen gedrückten Seelenstimmung, fixiert durch ein unerbittlich armseliges Menschenwesen und gesteigert durch eine oft hervortretende Betonung gleicherweise belangloser wie zur innerlichen Abrundung notwendiger Requisiten. Gewiß prägte sich nun bei diesem Bild der vom Psychologistischen sicher ins Bildkünstlerische gebändigte und durch eine trockene Malweise durchaus nicht sentimental apostrophierte seelische Gehalt sehr stark aus, aber dabei wurde die Anstrengung um ausgewogene Formalität und um möglichst prägnante Komposition übersehen, die als Wagehaltung jener mehr auf eigentümliche Verinnerlichung hinzielenden Inhalte vornehmlich anzumerken ist und in den neueren Gemälden auch eine entsprechende Priorität erlangt hat.

Vor einer „Frau am Morgen", noch mehr in einem erst kürzlich entstandenen „Ehepaar" ist eine Verwandtschaft mit der nachexpressionistischen Sachlichkeit, mit der Neubesinnung auf handwerkliche Gediegenheit nicht von der Hand zu weisen. Ebenso besteht keine Neigung zum Herauslösen farblicher Elemente zum Zweck dynamischer Steigerung, ebenso vermeidet er die übernatürliche Gestrecktheit des Figurenwerks. In früheren Werken brachte er sogar eine seltsame Eingeschrumpftheit seiner Gestalten, was ihm damals nicht ganz mit Unrecht das Prädikat eines „sächsischen Akzents" einbrachte. Entgegen jedoch den nur Sachhaften, die von der Exaktheit ihrer Anschauung absolut ausgehen, zeigt sich bei Dreßler nicht die mit vielem Anrecht als magisch bezeichnete Bejahung der dinglichen Welt ohne Abschweifung, sondern es bleibt stets ein Rest stimmungshafter Energie, die deshalb beachtenswert ist, weil sie ohne Ausnahme im formalen Gefühl ruht und vorzüglich einigen zurückhaltend herb angelegten Gemälden den nicht abzuweisenden Charakter eigenwilliger Selbständigkeit verleiht. Solcherweise ergibt sich auch ein gewisser expressiver Gehalt, der nicht einer heftigen Eruption sein Entstehen verdankt, sondern in der dem Künstler eigentümlichen Umwitterung der Gestalten liegt und vielleicht als Mystik in der Nüchternheit üblicher Lebensläufe zu bezeichnen wäre.

Den Jahren nach gehört der 1886 in Böhmen geborene Dreßler nicht mehr zu den Jüngsten. Die frühe Begabung führte ihn zuerst in eine lithographische Kunstanstalt und später zum Studium an der Akademie in Dresden unter Sterl, Wehle, Schindler und Richard Müller, dem er eine bemerkenswerte Auswei-

sung aus dem Dresdener Institut zu verdanken hat. Später in Leipzig arbeitete er als Stipendiat unter den dortigen Koryphäen der Akademie. Damals war es eine bezeichnende Liebe für Leibls gründliche Manier, der später eine Bewunderung für den vorkriegslichen Picasso folgte. Damals war es weitschichtige Arbeit als Zeichner und Graphiker, gekennzeichnet jetzt durch eine nicht oft anzutreffende Übersicht und durch ein genaues Wissen um alle graphischen Techniken. Der Krieg entließ den dazumal Freiwilligen gänzlich mittellos, die Arbeit lief in alten, nicht eben zu Reichtümern verhelfenden und allein durch reichliche Mühe gekennzeichneten Gleisen, die auch dann nicht erschüttert wurden, als eine vorzeitige Ausstellung in Leipzig eine hervorragend einmütige Ablehnung der Kritik im Gefolge hatte. Letztlich also das Leben eines nicht übergewöhnlich Sterblichen, der aber gerade deshalb, weil er nicht auf die Sprünge kunstakrobatischer Gelenkigkeit verfällt, vielmehr den Umkreis seiner Weltauffassung selbstverständlich zur Darstellung bringt, eine unanmaßliche Bejahung verlangt.

Otto Brattskoven.

Max Pechstein. Akte am Boot

RUNDSCHAU

Sammlungen

BERLINER MUSEEN

Am 26. Juni wurde das Museum für Völkerkunde durch den preußischen Minister für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung Dr. Becker feierlich eröffnet. Das Erdgeschoß des Museums enthält die Turfan- und Gandharasammlungen, Japan, Tibet, China und Indien, im ersten Stockwerk sind die amerikanischen, im zweiten die afrikanischen und australisch polynesischen Sammlungen aufgestellt. Die Räume sind in denkbar einfachster Art architektonisch umgestaltet worden, ihre Wirkung könnte durch einen anderen, als den gewählten monoton graugrünen Anstrich freundlicher werden.

Ein Völkerkundemuseum soll in seinen Schausammlungen eine Darstellung von Ergebnissen der Völkerkunde sein. Dieser an sich selbstverständliche Grundsatz ist im neuen Berliner Museum zugunsten anderer Gesichtspunkte aufgegeben worden. Für sich betrachtet werden muß die Ausstellung der Turfan- und Gandharafunde, die in ihrer Vereinigung zum erstenmal einen Überblick über diese einzigartige Sammlung ermöglichen. Diese Abteilung ist in ihrer Geschlossenheit und dem Verzicht auf Hinzutragen anderer, als unmittelbar durch die Gegenstände bedingter Anordnungsprinzipien die sachlich beste Leistung in dem neuen Museum.

Das übrige Erdgeschoß beherbergt kein völkerkundliches, sondern ein religionsgeschichtliches Museum auf archäologischer Grundlage. In der ostasiatischen Abteilung, die demnächst mit der ostasiatischen Kunstabteilung im Nebenhaus durch einen Zwischenbau verbunden werden soll, hat man versucht, durch Betonen des Kunstgeschichtlich-archäologischen auch einen inneren Zusammenhang mit dieser Nachbarabteilung herzustellen. Man ist dabei entschieden über die Grenzen des Annehmbaren hinausgegangen, als man zur Ergänzung des Bestandes an Originalen täuschend ähnliche Kopien gleichwertig mit diesen aufstellte. Die indische Abteilung verzichtet, ebenso wie die ostasiatische, vollkommen auf Ethnologisches und ist rein religionsgeschichtlich angeordnet.

Im ersten Stockwerk beginnt ein anderes Museum. Hier kommt die eigentliche Völkerkunde etwas mehr zum Wort. Man hat stark und teilweise mit großem Geschick konzentriert und vor allen Dingen die Kunst der Primitiven zur Wirkung gebracht. Es ist versucht worden, neben diesem Werten der Dinge als Kunstwerke auch andere Gesichtspunkte rein ethnologischer Art durchzusetzen, Anstrengungen, die an der unbedingten Herrschaft des Kunstprinzips scheitern. So kann man die beiden oberen Stockwerke wohl besser als ein Museum der Kunst der Naturvölker bezeichnen, denn diese wird gut und außerordentlich eindringlich zur Schau gestellt; von Völkerkunde bleiben einige schüchterne Ansätze. Die bescheidenen Anfänge zur Anthropologie und ähnlichen Dingen, die die alte Sammlung aufwies, sind völlig ausgemerzt. Damit steht man vor der Kardinalfrage, ob es berechtigt ist, so ohne weiteres und radikal die Ethnographie zur Kunstgeschichte oder Ästhetik umzustempeln. Zeitgemäß ist es sicher, und es ist nicht zu bestreiten, daß das neue Museum eine Tat in dieser Richtung ist. Wer aber mit der Absicht, sich völkerkundlich zu belehren, das Museum aufsucht, also z. B. der Kunsthistoriker, der hier über Voraussetzungen der künstlerischen Kultur fremder Völker etwas zu sehen hofft, kommt nicht auf seine Rechnung. Es ist denn doch sehr einseitig, zu glauben, daß das Interesse für Völkerkunde als solche auf einen engen Kreis von Fachgelehrten und Studierenden beschränkt sei, dem die übrigen fünf Sechstel der Bestände des Museums im Dahlemer Magazin zugänglich gemacht werden. Und es ist wohl nicht anzunehmen, daß mit dem neuen Museum eine gewaltsame Gleichung: Kunst- und Religionsgeschichte = Völkerkunde aufgestellt werden soll, durch die nichts bewiesen wird und mit der niemanden gedient ist. Wir haben jetzt ein asiatisches religionsgeschichtliches Museum und ein Museum primitiver Kunst, das Museum für Völkerkunde ist für die Öffentlichkeit verschwunden.

* * *

Die preußische Krongutsverwaltung hat unter der Bezeichnung „die historischen Räume" eine Anzahl von Sälen und Zimmern des Berliner Schlosses zugänglich gemacht. Gezeigt werden die Schlütertreppe, die Erasmuskapelle, das Schlaf- und Schreibzimmer Friedrichs des Großen (von Nahl) und dann die von Schinkel und Langhans ausgebauten Räume des Südtraktes im Zusammenhang mit der kaiserlichen Wohnung.

Abgesehen von der unmöglichen Trennung der Schlütertreppe von der großen Flucht der noch erhaltenen, historisch und kunstgeschichtlich wirklich bedeutsamen Festräume, erweist sich das Zurückversetzen der Schinkelräume in den alten Zustand

als eine Lösung, die manches Unerfreuliche mit sich bringt. Es ist gewiß noch soviel erhalten, daß man einen guten Eindruck der hochstehenden Berliner Raumkunst des Klassizismus bekommt, doch regt sich lebhaft die Hoffnung, daß sich andere Mittel und Wege finden lassen, um die Stimmung eines klassizistischen Wohnraumes zu retten, als die hier angewandten.

Nicht weniger als fünf der besten Bilder Caspar David Friedrichs, unter ihnen der Mönch am Meer, der nicht allein durch Kleists und Brentanos Betrachtungen zu einem der Hauptwerke der deutschen Romantik geworden ist, hängen in der Art, wie man Briefmarken klebt, in Reihen mit anderen Bildern an der Wand, und etwas weiter ist Blechens Villa d'Este, dem Golf von Spezia und den beiden Bildern vom Inneren des Palmenhauses ein ähnliches widerfahren. Auch wäre es kaum erforderlich gewesen, ad oculos zu demonstrieren, daß Watteaus Überfahrt nach Cythera und das Firmenschild Gersaint einen anderen Untergrund verdienen, als es die gelbe Seidentapete ist, von der sie jetzt totgeschrien werden. — In der kaiserlichen Wohnung, die sensationslüsternen Beschauern das eigentliche Ziel ist, findet sich außer den Räumen von Langhans nicht viel Bemerkenswertes. Die Ironie der Weltgeschichte wollte es, daß Wilhelm II. den Mobilmachungsbefehl am 1. August 1914 an einem Tisch unterschrieb, der aus dem Holz von Nelsons „Victory" gefertigt ist und dessen Aufsatz das Flaggensignal von Trafalgar trägt: „England exspects, that every man will do his duty."

Zu diesen historischen Räumen hat Albert Geyer im Auftrag der Krongutverwaltung einen Führer geschrieben. Die Daten der Baugeschichte sind richtig wiedergegeben, im übrigen zeigen die 36 Seiten des Textes ein abstruses Gemisch von Bemerkungen und Erläuterungen, die in schwerem Kampf mit der deutschen Grammatik, der antiken Mythologie und falsch oder missverständlich gebrauchten Fachausdrücken entstanden sind. So wird der Führer zu einer Quelle der Erheiterung. Das vom Verlag beigegebene Abbildungsmaterial ist gut. Rätselhaft, daß die Krongutverwaltung Niemanden fand, der in erträglichem Deutsch und sachlich richtig schrieb. *Eckhardt.*

* * *

Das Kupferstichkabinett stellt in seiner historischen Abteilung englische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts aus, unter denen zahlreiche Studien von George Romney durch Abbreviaturen kühnsten Stiles überraschen. Gut vertreten, nur mit etwas zahmen Darstellungen, Rowlandson, auch Gainsborough, Flaxmans edle Langeweile. — In der neuen Abteilung wird Pennel, dem kürzlich Verstorbenen, ein ausgiebiger Nachruf gewidmet. Ferner gewinnt man ein Bild von den Ankäufen moderner Graphik; vor allem acht hervorragende Blätter von Kirchner, zwei der schroff hingefurchten Radierungen Schmidt-Rottluffs, Arbeiten von Corinth, Hofer, Dix fallen bedeutsam auf. *Willi Wolfradt.*

Ausstellungen

DIE OVERBECK-AUSSTELLUNG IN LÜBECK

Das Lübecker Museum eröffnete am 3. Juni aus Anlaß der 700-Jahrfeier der Stadt in dem Behnschen Hause eine Ausstellung „Overbeck und sein Kreis". Es ist nur allzu berechtigt gewesen, wenn die Museumsleitung gerade zu dieser Darbietung sich entschloß. Friedrich Overbeck (1789 bis 1869) ist in Lübeck als Sohn eines Senators, späteren Bürgermeisters der Stadt, geboren. Wenn der Künstler auch seit seinem 17. Lebensjahre den heimatlichen Boden nicht wieder betrat, so nahm doch zeit seines Lebens die Bürgerschaft der Stadt regsten Anteil an der künstlerischen Entwickelung ihres Sohnes. So war es fast von selbst gegeben, einmal in breitester Weise das Lebenswerk des bisher allzusehr unterschätzten Künstlers aufzurollen und zugleich seinen weitreichenden Einfluß auf die gleichgesinnten Zeitgenossen darzulegen. Und in der Tat ist nunmehr dank der geschickten, umsichtigen und vor allem mit großem Qualitätsgefühl geleisteten Vorarbeit von Carl Georg Heise das nazarenische Kunstideal in einer Weise verlebendigt worden, wie es bisher an keiner Stelle geschehen ist und auch nicht geschehen konnte. Denn allein Lübeck verfügt in dem weiträumigen Patrizierhaus Behn, einem der besterhaltenen klassizistischen Häuser seiner Art in Norddeutschland, über den unbedingt notwendigen äußeren Rahmen, der den Geist dieser großen Menschen und hochgebildeten Künstler als ein zartes Juwel aufnehmen und erblühen lassen konnte. Wer in dem abendlich mit Kerzenlicht erleuchteten Hause an der schönen Feier, die durch Karl Kurt Eberleins Vortrag eine besondere Weihe erhielt, teilnehmen durfte, dem wird diese Vergegenwärtigung eines Kapitels deutscher Kunstgeschichte zu einem nachhaltigen Erlebnis geworden sein, und zwar erst recht dann, wenn er — wie der ver-

diente Lübecker Museumsleiter selbst — nicht nur in retrospektivem Sinne, sondern auch von der lebendigen Gegenwart den Zugang zu nazarenischer Kunst gefunden hat.

Was die rein historische Abgrenzung der Ausstellung anbelangt, so ist sie nicht allein auf die verheißungsvolle Periode der Frühzeit der Nazarener in San Isidoro beschränkt worden, sondern es wurde der Versuch gemacht, die nazarenische Idee von der Wiener Geburtsstunde an bis zu ihrem Fortleben in Persönlichkeiten wie Führich und Steinle zu erfassen, ohne daß in falschem Streben nach Vollständigkeit in großer Breite die akademische Entartung berührt wird. Neben Overbeck, dessen künstlerisches Schaffen beinahe von seinen ersten Lübecker Versuchen bis in die 50er Jahre in seinen besten Werken vorgeführt wird, stehen vor allem die genialen Werke des jungen Cornelius und Julius Schnorr v. Carolsfeld mit den Gemälden und Zeichnungen aus der Leipziger, Wiener und römischen Zeit. Daß diese drei Künstler neben dem früh verstorbenen, ersten Mitglied des Lukasbundes, Franz Pforr die schöpferischsten und reinsten Kräfte der gesamten nazarenischen Bewegung waren, wurde bei der Fülle des gut gesichteten Materials zum fühlbaren Erlebnis, besonders dann, wenn man die bescheidenen Talente wie Sutter, L. Vogel, Wintergerst, die wohl menschlich eine gewisse Rolle gespielt haben, zum unmittelbaren Vergleich heranzieht. Die nazarenischen Frühwerke Wilhelm v. Schadows, von Heinrich Maria Hess, der Brüder Veit, Johann Anton Ramboux' grandiose Bild der „Vertreibung aus dem Paradies", Friedrich Oliviers „Arche Noah" sowie Ferdinand Oliviers „Landschaft mit trauernden Juden" (Dr. Burg, Köln) ließen dann erkennen, in welchem Maße Overbeck sich auch mit diesen selbständigen Künstlernaturen berührte. Von besonderem Interesse aber war es, in der Reihe der nazarenischen Mitläufer einige Künstler zu finden, die bisher noch nirgends in ein weiteres Gesichtsfeld gerückt worden sind. Gerade auf die unbekannteren Kräfte hatte die Ausstellung ihre Pionierarbeit angesetzt. So traten der Wiener Joh. Evangelist Scheffer v. Leonhardshoff, der Sachse Gustav Naecke, vornehmlich aber der Holsteiner und Freund Overbecks Theodor Rehbenitz als faßbare Persönlichkeiten hervor. Während das Gros der bescheideneren Talente, wie Deger, Maria Ellenrieder, Fr. Xaver Glink, Gustav Ad. Hennig, Ittenbach, Andreas Müller, Peschel, die Badenser Georg Philipp und Guido Schmitt, Settegast, durchweg mit wenigen, aber sehr glücklichen Proben vertreten war, bot die Auswahl der Gemälde und Zeichnungen von Oldach, Speckter und Janssen, die wie die Meisten der Hamburger Künstler nazarenisch angehaucht wurden, interessante Beispiele für die Verbindung von nazarenischem Geist mit norddeutsch-bodenständigem Formgefühl. Führich und Steinle erschienen in ihrer großen Auffassung, die trotz des illustrativen Beiwerks allen ihren Werken eignet, dagegen als ideenreiche Vollender.

Es hätte nahegelegen, neben dem engeren nazarenischen Kreise auch die deutsch-römischen Weggenossen und großen Gestalter italienischer Natur, wie Koch, Reinhart, Fohr, mit einigen Werken vorzuführen. Indessen hätte zweifellos dadurch die Systematik der Ausstellung gelitten, ganz abgesehen davon, daß in nächster Zeit in Leipzig der Versuch gemacht werden soll, ein Gesamtbild deutsch-römischer Kunstübung um die Jahrhundertwende aufzurollen. Die Klosterbrüder standen auf römischem Boden zunächst in bewußtem Gegensatz auch zu der klassizistischen Nachfolgerschaft eines Carstens und schufen in dem Gefühl einer großen Sendung und dem Bewußtsein ihrer Werkgemeinschaft ihr Bestes. Daß eine Reihe der schönsten deutschen Zeichnungen überhaupt in Lübeck vereint werden konnte, kennzeichnet aber auch das tragische Geschick dieser deutschen Künstlergeneration, die ihre starke Konzeption nur in Entwürfen festhalten konnte und ihre Kraft verlor, als sie anerkannt in öffentliche Stellen und Aufgaben hineinwuchs, als aus der Kunst der Vorläufer eine Kunst der Mitläufer wurde. Die Lübecker Ausstellung hat es absichtlich nicht unterlassen, auch diesen Ausgang anklingen zu lassen. Dabei ist die klar disponierte Schau ein schönes Dokument einer reinen deutschen Kunstgesinnung geblieben. *Teupser.*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Berliner Bühnen-Bildner / Franz Domscheit / Waske u. a.

Anläßlich des Internationalen Schauspielerkongresses hat die Neue Kunsthandlung in den Räumen der Sezession allerhand Theaterstudien und Bühnenskizzen zusammengestellt: Szenenentwürfe, Impressionen hinter den Kulissen, Rollenporträts, Dekorationsaufrisse, Karikaturen bekannter Mimen, Figurinen, — kurzum ein buntes Durcheinander von bildlichen Äußerungen zum Berliner Komödienbetriebe. Als Beitrag zur Geschichte des Bühnenbildes ist der zeitlich und lokal beschränkte, durchaus unsystematische Versuch kaum von Bedeutung. Die architektonische Gesinnung

der jüngsten Stufe tritt so gut wie überhaupt nicht in Erscheinung, ihre groteske Apparatphantasie lediglich in einigen höchst witzigen Hampelfiguren von George Groß. Malerischer Reiz, koloristischer Zauber der Entwürfe täuscht vielfach weit höheren szenischen Wert vor, als die Aufführung praktisch bewähren konnte; so liegt es etwa im Falle César Klein, während ein strenger Konstrukteur wie Traugott Müller in der zeichnerischen Vorarbeit keineswegs seinem Können entsprechend zur Geltung kommt. Neben bloßen Saisonmalern des Theaters hätten Erscheinungen wie Poelzig, Dworsky, Gliese, Neher nicht fehlen dürfen. Für Emil Orlik ist verdientermaßen ein Sonderzimmer vorbehalten: die Wenigsten treffen derart knapp die eigentümlichsten Züge und noch unter der Maske das ganz Persönliche des Darstellers. Auch Großmann, Trier, Charlotte Berend weisen sich als Spezialisten auf diesem Gebiet aus. Sonst viel Danebengetroffenes. An Otto Brahm erinnert ein haltungsvolles Gemälde Lesser Urys von 1894. Plastische Beiträge von Rang bieten die Sintenis, Kolbe, Hüttenbach, Isenstein. —

Im eigenen Hause bringt dieselbe Kunsthandlung Pastelle von Franz Domscheit, Darstellungen orientalischen Markt- und Straßenlebens, Bosporuslandschaften, Zigeunerthemen, groß und markant genommene Köpfe mit inhaltsvollem Blick, insbesondere Bildnisse dunkelhäutiger Menschen. Schwere, sattleuchtende Farben sind pelzig hinschraffiert, reich an Struktur und bunter Tiefe im Strichwerk. Über allem ein Nachhall von Märchen. Wirkte Legendarisches bei Domscheit früher oft bilderbuchhaft und herangetragen, so ist es hier Ausdruck einer fein mitschwingenden Ehrfurcht in der kräftigen Anschauung. Der künstlerische Fortschritt ist evident. —

Auch bei Erich Waske soll er nicht verkannt werden; dessen Entwicklung hat rohe Emphase weitgehend überwunden, plakathaften Gestus abgetan und sucht jetzt bei kultivierter Abstufung der Palette gobelinmäßig stetigere Wirkungen, die Nolde und Kokoschka domestizieren. Aber damit sind auch schon Grenzen gegeben. Außerdem sieht man bei Neumann und Nierendorf zum überhaupt erstenmal Arbeiten von Karl Großberg, der hart hingestellte, kalt und stracks durchgezeichnete Architekturmotive perspektivisch zuspitzt, etwas kalligraphisch verliebt in Giebelprofile und glatte Farben. Da der „Cicerone" in einem der nächsten Hefte einen Aufsatz über den jungen Künstler bringt, genüge dieser Hinweis.

Willi Wolfradt.

DANZIG

Das Stadtmuseum beherbergt zur Zeit eine gut gewählte und qualitativ sehr hochwertige Ausstellung deutscher Aquarelle der Gegenwart, unter denen Arbeiten von W. Baumeister, Corinth, Otto Dix, Feininger, Heckel, Hofer, E. L. Kirchner, Kokoschka, Nolde neben vielen anderen zu sehen sind. Auch ein paar Danziger von Rang, wie Zellmann, B. Paetsch, F. A. Pfuhle fehlen nicht. Mit den insgesamt 113 Nummern hat der Leiter des Museums einen aufschlußreichen Querschnitt durch die neueste deutsche Malerei gezogen. *n.*

KASSEL

Der rührige Kasseler Kunstverein zeigt in seiner 8. diesjährigen Ausstellung die Berliner Sezession. Vorher waren u. a. Plastiken von Georg Kolbe, Gemälde von dem kürzlich verstorbenen hessischen Heimatkünstler Friedrich Fennel und den talentvollen jungen früheren Akademieschülern Arnold Bode und Karl Leyhausen ausgestellt. — Für August—September sind 3 Corinth-Ausstellungen geplant, auf die schon jetzt hingewiesen sei, und zwar werden nacheinander Graphik, Handzeichnungen und Gemälde des Meisters zu sehen sein.

Während der Tagung der Kunsterzieher waren in der Akademie und im Landesmuseum Schülerzeichnungen usw. ausgestellt, neben Kassel war vor allem Königsberg (Lyzeen) mit ansprechenden Arbeiten vertreten. *W. Scheffler.*

KÖLN

Wie die alten Römer in das Sudatorium, steigen die modernen Kölner in das seltsame Schwimmbassin, in den Lichthof des Kunstgewerbemuseums. Nur nicht so oft. Obwohl es sich diesmal lohnt. Dr. Ernst Scheyer zeigt dort (meist aus Beständen des Hauses) die Entwicklung der Tapete. Er scheut nicht vor dem Gegenbeispiel der Geschmacklosigkeit zurück, wie es die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts so reichlich liefert. Der Kunstgewerbler sollte das Bassin gereinigt verlassen, nachdem er alle Temperaturen der Dekoration ausgekostet hat, von der schweren Seide und dem Leder bis zum Papier, von der strengen Ornamentik bis zur Gemäldenachahmung und zur billigen Naturalistik. Die Gesundung, auf die wir heute hoffen, setzte, wie man sieht, schon vor Jahrzehnten in England ein, bewegt vom sogenannten Jugendstil. Den Aufstieg durch Werkbund und Wiener Werkstätte zeigt heute jeder Laden. Das Kunstgewerbemuseum wirkt durch die schöne Aus-

stellung seiner Aufgabe entsprechend und macht lebendig, was sonst in Magazinen verstaubt. *Alfred Salmony.*

PRAG

Künstlervereinigung Manes zeigt eine Kollektion neuester Arbeiten Boris D. Grigorjeffs, die langsam aber sicher anziehen und dann intensiv beschäftigen. Man dringt schichtweise in sie ein. Zuerst hält einen die fast bäuerlich-kräftige, in großflächige Kontur schwingende Farbigkeit. Darunter fesselt eine unerwartete Feinheit der Tönung. Die führt zur Zeichnung, in der sich in lauter Verspannungen, Verstrebungen, Entgegnungen und Paradoxien der Linien ein dialektischer Prozeß entwickelt, der diese zunächst so unscheinbaren Blätter in ein unglaublich spirituelles Schauen und „Bedeuten" hinauftreibt. Aus dieser unerhört gespannten Sehschicht treibt dann als Tiefstes ein geheimnisvoller Mythos des Wirklichen heraus, der die präzisest gegebenen Alltäglichkeiten wie tiefste Wunder und Zeichen erscheinen läßt. Auf dieser Stufe führt die Malerei den Prozeß des malerischen Erkennens in breite, allem Dinglichen offene Bereiche, in denen sich nun die Dramen des Sichtbaren begeben. Und die merkwürdige Durchdringung der drei geologischen Schichten dieses Schauens, der Vitalität, der Dialektik und des Mythos, ergeben nun zwanglos und für alle verständlich jenes „russische Gesicht", das Grigorjeff in reicher Variation und zu höchst persönlichen Bildern gestaltet vor uns hinstellt.

Im Kunstverein die Vereinigung deutscher Künstler aus Mähren und Schlesien „Die Scholle". Nur der Grundklang kräftiger Natürlichkeit erinnert an die Münchner Namensschwester, im übrigen schwingen hier — den Wanderfahrten der durch kein eigenes Kunstzentrum gebundenen Mähren entsprechend — Münchner, Wiener und Pariser Einflüsse zusammen zu einem lebendigen Gesamtbild. Sehr bodenständig der im vorigen Jahre verstorbene Thuma, der aus der mährischen Landschaft sehr innige, dabei großgesehene Farben herausholt. Den Kern der Vereinigung bilden der farbig-lebendige Czank, der Habermannschüler Beran und der an Pariser Farbkultur geschulte Böhm. Um sie eine Reihe jüngerer Kräfte, die von dem künstlerischen Leben dieser stillen Provinz des Auslanddeutschtums gutes Zeugnis ablegen. Die Prägekunst Oppenheimers verdient erwähnt zu werden.

Gleichfalls im Kunstverein eine Kollektion von Zeichnungen und Aquarellen der Pariser Malerin Cilette, die auch in Dresden und Hamburg nicht mehr unbekannt ist. Ihre sehr feine Art, begrenzte Sichten, stille Menschen, ein Kind in klingende Rhythmen zu heben, verdient Beachtung. Hier ist eine stille, aber tiefe Kultur am Werk.

Schürer.

WINTERTHUR

Der Kunstverein veranstaltet eine große Gedächtnisausstellung des Lausanner Malers Felix Valloton (1865—1925), dessen Hauptsammler in Winterthur sitzen. Valloton ist keine eindeutige Erscheinung. Die Stilsicherheit der französischen Malerei fehlt ihm. Er entgleist, er packt. Er greift in die Tiefe, er wirkt dekorativ bis zur Geschmacklosigkeit. Ununterbrochene Gegensätzlichkeiten häufen sich in seinem Werk: Er hat in allen Perioden Momente, in denen es ihm möglich ist, unmittelbar die Kreatur zu erfassen, gleichgültig, ob er einen toten Fisch wiedergibt, dem man es ansieht, daß er brutal dem ihm zugehörigen Element entrissen ist, ob er das pessimistische Gesicht Octave Mirbeaus mit dem schiefgezogenen Mund malt oder — noch 1925 — eine alternde Frau halb entblößt und verbittert ihr Bild vor der Staffelei betrachten läßt. Seinen Höhepunkt erreicht er in gewissen vorahnenden Bildern der „neuen Sachlichkeit", die bei ihm, trotz seines persönlichen Umgangs mit den Spätimpressionisten, sich in einem Zurückgreifen auf Ingres äußert. Unvergessen werden vorab seine Holzschnitte bleiben (L'anarchiste), die teils einen Masereel vorwegnehmen. Zu den Großen wird er nie zählen, dazu fehlt ihm die gleichmäßige Qualität. Er hat nur Momente; diese aber greifen rasch ins Geniale. *Giedion.*

ZÜRICH

Über die vorzüglichen Südseeplastiken aus der Galerie Flechtheim, die im Kunsthaus Aufnahme fanden, und wertvolle Belebung brachten, hat bereits Eckart von Sydow berichtet.

Eine wichtige Ausstellung ist dem Kunstsalon Wolfsberg zu danken. Eine Gesamtschau des œuvre von Théophile Robert, einer der bemerkenswertesten Schweizer Nachexpressionisten, der der Künstlerfamilie gleichen Namens entstammt.

Mit einem sorgfältigen Oeuvrekatalog wurde im Mai-Juni eine Gedächtnisausstellung Emil Anners (1870—1925) im Kunsthaus gezeigt. Eine Stellungnahme entfällt, da der Name das Lokale nicht überschreiten kann. *Giedion.*

Baukunst

GENF

Nach monatelangen Vorarbeiten hat eine internationale Jury den Bauplatz und die Bedingungen festgelegt, nach denen das „Haus der Nationen" in Genf erstellt werden soll. Auf seigneuralem Terrain mit altem Baumbestand, am Ende der Stadt, mit weiten Perspektiven auf See und Gebirge, soll sich das Haus des Völkerbunds erheben (Kosten des Grundstückes 2½ Millionen Franken). Wie die Richtlinien im einzelnen lauten, wird erst am 25. Juli bekannt werden, das ist der Termin, an dem auch das weitest entfernte Völkerbundsmitglied(Neu-Seeland) die Bedingungen in Händen haben kann, jedenfalls war das Bemühen des Preisgerichtes darauf gerichtet, diese Bedingungen so zu formulieren, daß dem einzelnen Architekten die größtmögliche Gestaltungsfreiheit gegeben wird.

Es handelt sich um eine Konkurrenz größten Stiles (Prämien: 165000 Fr.), doppelt begrüßenswert, da sie international sein muß! 54 Staaten haben das Recht der Anteilnahme. Außerdem noch: Deutschland (und Danzig)! Die Schätzung, daß über 1000 Projekte einlaufen werden, von Deutschland allein vielleicht 300, ist wohl nicht zu hoch gegriffen.

Hier interessiert uns nur die Frage, ob durch dieses große Projekt (Völkerbundsversammlungshaus wird allein mit 8 Mill. Fr. in Rechnung gesetzt) der Architektur genützt werden kann, oder ob zu befürchten ist, daß schließlich — wie etwa bei der letzten großen internationalen Konkurrenz (Wolkenkratzer der „Chicago Tribune") — eine architektonische Nichtigkeit zur Ausführung gelangt.

Wie immer heute hängt das Resultat wesentlich vom Geschmack und Horizont des Preisgerichtes ab. Ist dieses ohne Perspektive, so nützen die besten Arbeiten nichts. Was ist zu erwarten? Das Preisgericht formuliert die Aufgabe, daß die Architekten in neuem und praktischem Sinn die verschiedenen Probleme lösen und vorab durch die Reinheit des Stiles und die Harmonie der Linien die hohe Bestimmung des Gebäudes symbolisieren sollen. So erfreulich diese Forderung ist, so kann ihre Verwirklichung doch in sehr verschiedenem Sinne verstanden werden.

Heute kann nur das Preisgericht selbst analysiert werden. Es zeigt Namen, die aus der Geschichte der neuen Baukunst nicht fortzudenken sind, vorab der große Bahnbrecher H. P. Berlage (Holland), der auch immer jung geblieben ist. Der Belgier V. Horta — seine Blütezeit liegt zwischen 1890/1900 ist leider in seiner Frühperiode stecken geblieben (Jugendstil), wie im letzten Jahr der belg. Pavillon der Pariser Ausstellung zur Genüge zeigte. Daß Jos. Hoffmann (Österreich) seiner ganzen Entwicklung nach einer fortschrittlichen Lösung nicht feindlich sein wird, ist selbstverständlich.

Neben Berlage tritt vorab Karl Moser (Schweiz). Vielleicht kommt der Schweiz als Gastland durch irgendwelche damit verbundenen Imponderabilien ein erhöhter Einfluß auf die Urteilsfällung zu, was im Sinne einer vorgreifenden Lösung fast unerläßlich wäre. Die übrigen Namen haben in der Geschichte der europäischen Baukunst weniger Bedeutung. Neben dem Engländer J. Burnett, dessen englisch-klassizistische Baugesinnung seinem kühl-praktischen Sinn nicht entgegensteht, amtieren noch: der Italiener A. Muggia, der Franzose Levasquier, Stilarchitekten im Sinne des 19. Jahrhunderts, ferner der Schwede Tengboom, der sich in allen Stilen, eklektizistisch modernisiert, ohne Erquicklichkeit versucht. Das Resultat wird davon abhängen, ob die zukünftig orientierten Mitglieder der Jury die Oberhand bekommen. Die Zusammensetzung ist so, daß fortschrittliche Lösungen durchaus nicht von vornherein unter den Tisch fallen müssen.

Giedion.

Institute

DAS INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT KÖLN

Anfang Mai fand die Eröffnung des neuerbauten Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Köln statt. Der selbständige neben der Universität gelegene Bau ist ein Werk des Hagener Architekten Leopold Ludwigs, erwachsen in engster Zusammenarbeit mit dem Ordinarius für Kunstgeschichte Prof. Dr. Brinckmann, gefördert durch das Kuratorium der Universität unter Vorsitz des Oberbürgermeisters Adenauer und durch eine Anzahl privater Gönner. Der Bau hat eine Grundfläche von rund 14 zu 17 Metern, ist eingeschossig fast 6 Meter hoch, worüber ein ausgebautes Dachgeschoß kommt. Der gesamte Bau ist in Eifeltuff ausgeführt, die Eindeckung in Moselschiefer. Die Formen sind schlicht und ähneln im Charakter der Baukunst um 1760, ohne zu historisieren. Ein einheitliches Fenstermotiv wurde auf 3 Seiten benutzt, nur die Eingangsfront erhielt ein großes Portal und entsprechende Fenster zu Seiten. Die Grundrißanordnung ist streng symmetrisch. Der Eindruck größter Klarheit und Be-

stimmtheit sollte erreicht werden, ebenso aber auch diese Lösung als vorbildlich bei der Behandlung von kunsthistorischen Raumproblemen gezeigt werden können. Die Innenausstattung ist schlicht und doch edel, auf Material und Materialbehandlung ist größter Wert gelegt. Für die Studierenden sind günstigste Arbeitsmöglichkeiten geschaffen, für die Dozenten ist die enge Verbindung von Arbeitsräumen, Lehrmittelsammlung und Hörsaal vorteilhaft. Die starke Zunahme von Fachstudierenden der Kunstgeschichte an der Kölner Universität rechtfertigt die großen Aufwendungen. Als Dozenten an dem Lehrstuhl sind außer dem Ordinarius tätig die Dozenten Prof. Dr. Witte (Kirchliche Kunst, Kunstgewerbe und Quellengeschichte des Mittelalters), Dr. Kühn (Prähistorische Kunst) und Dr. Förster (Mittelalterliche Kunstgeschichte). Assistent des Instituts ist Dr. Grashoff. In der Eröffnungsrede legte Prof. Brinckmann die Ziele des Instituts dar, die auf eine universale Entwicklungsgeschichte europäischer Kunst, auf die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen den einzelnen nationalen Kunstleistungen gehen. *r.*

ROM

In der letzten Sitzung der R. Commisione Vinciana, an der neben dem Minister Fedele u.a. auch Venturi, Ricci, Toesca und Ettore Verga teilnahmen, ist eine Reihe von wichtigen Leonardo-Publikationen in Aussicht gestellt worden: die Herausgabe eines weiteren Bandes des im British Museum befindlichen Codex Arundel 263, von dem der erste Teil 1923 erschien. Fernerhin die Veröffentlichung einer kleineren Schrift Leonardos über den Flug der Vögel, die Dr. Carusi in Angriff nehmen soll. Diese Arbeit soll dem Andenken des inzwischen verstorbenen hochverdienten Leiters des Istituto Vinciano in Rom, Mario Cermenati, gewidmet werden. Venturi gab einen Bericht über die Vorarbeiten zur Ausgabe der Leonardozeichnungen, deren Drucklegung durch die Versammlung beschlossen wurde. Verga sprach über seine umfassende Leonardobibliographie, die er nach langjährigen Arbeiten abgeschlossen hat. *L. S.*

Von Künstlern und Gelehrten

PETER JESSEN †

Am 15. Mai starb Peter Jessen in Berlin, 67 Jahre alt. Er war seit 1925 nicht mehr Direktor der Berliner Kunstbibliothek, die er 42 Jahre lang geleitet und aus geringen Anfängen zur Weltbedeutung erhoben hatte. Doch ist dies nicht einmal sein größtes Verdienst. Seine Arbeitskraft und organisatorische Begabung waren so groß, daß man ihm nicht bloß die umfangreichen Sammlungen von Ornamentstichen, Japan-Holzschnitten, Plakaten und die Kostümbibliothek, als wertvollste Annexe der Kunstbücherei, verdankt, sondern auch in sehr erheblichem Maße die Gründung des Werkbundes und des Verbandes der deutschen Modeindustrie. Daß sein Name nicht die ihm gebührende allgemeine Resonanz gefunden hat, lag an seiner ganz ungewöhnlichen Selbstlosigkeit. Beinahe ängstlich hielt er sich im Hintergrunde, leistete alle wesentliche Arbeit, war lebendigster Mittelpunkt aller kunstgewerblichen Bestrebungen und ein wahrer Vermittler zwischen Kunst und Öffentlichkeit; ließ aber anderen stets den Ruhm und opferte sich für das Werk, das ihm alles bedeutete. So ist er auch nie zu größeren kunstwissenschaftlichen Arbeiten gekommen. Auch hier teilte er von seinem vielseitigen Wissen nach vielen Seiten aus, ohne mit eigenen Produktionen hervorzutreten. Um so weniger dürfen die, die sein Wirken miterlebt haben, versäumen, das Andenken dieses im höchsten Sinne tätigen Mannes der Nachwelt zu überliefern.

Paul F. Schmidt.

* * *

Miss Mary Cassatt ist im Juni 81 Jahre alt gestorben. Sie war in Philadelphia geboren und erzogen, ihrer Kunst nach aber gehört sie noch mehr zu Frankreich als Whistler. In den siebziger Jahren schloß sie sich an Manet, Monet und Renoir an. Wie Berthe Morizot war sie eher deren Kamerad und Mitkämpferin als Schülerin. Degas stand sie besonders nahe. „Ich kann nicht dulden, daß eine Frau eine so starke Zeichnerin ist," sagte er in der ihm eigenen Weise, um seiner Bewunderung für sie Ausdruck zu geben. Von 1879 an stellte Mary Cassatt mit den Impressionisten zusammen aus. Die Kinder und Mütter, die sie meist in Pastell malte, ergänzen sehr glücklich die Freilichtlandschaften und -figuren und sonstigen Lebensausschnitte der Impressionisten. Sie trugen dazu bei, das große Publikum für die neue Kunstrichtung zu gewinnen, denn sie bekundeten, daß man impressionistisch objektiv darstellen kann, ohne darum gefühlsarm zu werden. Ihren zahlreichen, von den Sammlern sehr geschätzten Kaltnadel- und Tuschradierungen verdankte sie einen großen Teil ihres Erfolges. In den letzten Jahren wurde dieser Lichtverkünderin das harte Los zuteil, zu erblinden. *A. D.*

SAMMLER UND MARKT

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

LONDON

Henry Percy Horne, dessen bekannte Stichsammlung am 22., 23. und 24. Juni bei Sotheby zur Versteigerung gekommen ist, war Zeit seines Lebens von einer leidenschaftlichen Vorliebe für Mezzotinten erfüllt. Als er in den sechziger Jahren seine lange Sammlerkarriere begann, da war diese Graphikform freilich recht wenig geachtet, ja sogar die Kustoden des Britischen Museums pflegten sie über die Achsel anzusehn. Wie sehr ihr Ansehn bei den Sammlern seitdem gewachsen ist, bewiesen die bei Sothebys erzielten Preise. Für die drei „Cries of London", nach Wheatley, hatte er je eine Guinee bezahlt. Die dafür auf der letzten Versteigerung bezahlten Preise betrugen £ 175, £ 185 und £ 190. Das Porträt des „Master Richard Edgcombe" von Dikkinson nach Reynolds war von ihm für £ 16 erworben worden und erzielte £ 70; „Lady Hamilton as a Bacchante", von J. R. Smith, gleichfalls nach Reynolds, brachte £ 100 ein und war für £ 4 10s. gekauft worden. Weitere Preise sind in der dem Heft beigelegten Liste der Versteigerungsergebnisse notiert. *Bodmer.*

PARIS

Aquarelle von Gavarni erzielten bei einer Versteigerung am 2. Juli im Hotel Drouot überraschend hohe Preise. Ein Blatt „Koketterie" kam auf 35000 frs., ein anderes, „Die Pfeifer", auf 34000 frs. Für eine Folge von 20 Aquarellen zur „Kameliendame" wurden von einem Buchhändler 87400 frs. gegeben. Solche Preissteigerungen sind charakteristisch für unsere Zeit. Man schätzt immer mehr an Gavarni Dinge, die uns abhanden gekommen sind: Gemütlichkeit, Beschaulichkeit eine Art Spott, der, jeder Schärfe bar, eine Mischung aus Eleganz und Bonhommie ist. *Dr.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

AMSTERDAM

In Amsterdam (Rokin, 117) ist vor kurzem eine Niederlassung der Berliner Kunsthandlung F. Rothmann, Neue Wilhelmstraße Nr. 9—11, eröffnet worden, deren Leitung der russische Kunsthistoriker Dr. V. Bloch übernommen hat. Zur Zeit sind holländische und flämische Meister des 16. und 17. Jahrhunderts ausgestellt sowie einige Italiener und Primitive.

AUGSBURG

Hofrat Röhrer in Schondorf hat seinerzeit seine interessante Sammlung von Werken des Münchener Barock und Rokoko an die Stadt Augsburg verkauft, die jetzt in der ehemaligen Dominikanerkirche eine Art Barock- bzw. Rokokomuseum eingerichtet hat, in dem zwar die Zick, Desmarées, Edlinger pp. vortrefflich vertreten sind, wo aber die Augsburger Schule fast völlig fehlt mit Ausnahme von Joh. Er. Holzer.

BERLIN

In der Galerie Nierendorf soll von Mitte August an als 200. Ausstellung dieses Unternehmens Das Gesicht von Berlin 1926 gezeigt werden, in der sich die besten deutschen Maler der Gegenwart um die künstlerische Intensivierung dieses neuen arbeitenden Berlins von 1926 bemüht zeigen.

COLMAR

Nach dem Tode von André Waltz, dem langjährigen Direktor des Unterlinden-Museums ist jetzt dessen Sohn J. Jacques Waltz, bekannter unter dem Namen „Hansi", dessen giftige Karikaturen die stärkste Verunglimpfung Deutschlands darstellten, als Nachfolger seines Vaters, zum Hüter des Isenheimer Altars bestellt worden.

LONDON

Der berühmte Kaiserteppich, den die österreichische Regierung zur Gewinnung von Krediten hat verkaufen müssen und der solange die Wand des Treppenhauses im Kaiserschloß von Schönbrunn geschmückt hat, ist zur Zeit in London ausgestellt. Man bemüht sich, den Teppich für England zu behalten und für das Victoria und Albert-Museum zu erwerben, aber der Erfolg steht noch dahin, da der geforderte Preis angeblich 100000 Pfund beträgt. Der Teppich zeigt auf einem Grunde, der in der breiten Umrahmung glänzend grün, in der davon durch einen gelben Streifen getrennten großen Mitte purpurrot ist, eine Fülle von Ranken, Vögeln und Tierkämpfen — in diesen Bildern von Löwen, Kamelen, phantastischen Vögeln wird der Einfluß der chinesischen Kunst sichtbar. Der Kaiserteppich, der in die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert wird, führt seinen Namen als Geschenk Peters des Großen an den Kaiser Leopold I. von Österreich. Der russische Zar hatte den Teppich seinerseits als Geschenk des Schahs von Persien erhalten.

Junge Kunst in New York

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Von HILDEBRAND GURLITT

ALLES, was ich in Amerika an moderner Kunst sah, erschien mir keineswegs besonders fremd. Die amerikanische Kunst schien mir vielmehr ein bescheidener Beitrag der großen Nation zu der Kunst des westlichen Abendlandes zu sein. Es ist ungemein schwer, das Eigene in der Kunst Amerikas zu erkennen. Noch immer sieht man zuerst die Herkunft aus dem einen oder dem anderen europäischen Lande und dann erst das Amerikanische.

Kunst bedeutet in New York im allgemeinen nur wenig. Normalerweise gehört sie zu dem letzten Luxus, den sich nur die Reichsten leisten. Sympathisch offen und ehrlich ist der Neuyorker in der Mehrzahl kunstfern, aber er liebt die „Beauty". Kunst als Ausdruck eines gesteigerten Erlebens kennt er keinen. Das so grausame, harte Leben in New York hat ihn ganz. Es bleibt keine Kraft für künstlerische Betrachtung der Welt. Aber eine kleine Freude, ein angenehmer Kitzel zur Abspannung und Erholung ist ihm recht. Hier liebt er das Hübsche, das Einschmeichelnde, das er mehr noch als der Deutsche mit Kunst verwechselt.

Junge Kunst findet man kaum in New York, wenn man nicht, was die Amerikaner mit Vorliebe tun, die großen Meister des französischen Impressionismus zu den Modernen rechnet. Von ihnen allerdings findet man erste Bilder und Plastiken. Aber Cézanne ist die äußerste Grenze nach vorwärts, auch für die amerikanische Kunst, die in ihren offiziellen, staatlich anerkannten Vertretern entweder einem oft sehr meisterlichen Realismus oder einem etwas süßlichen Romantizismus huldigt.

Neben dieser offiziellen Kunst, die man ja auf jeder Weltausstellung neben den kaum besseren Werken der offiziellen europäischen Künstler bewundern kann, gibt es eine andere, jüngere und lebendigere Schicht, die man allerdings in New York mühsamer suchen muß als anderswo.

Wenn ich im folgenden von einigen jüngeren Malern spreche, so behaupte ich nicht, daß sie den Höhepunkt moderner amerikanischer Malerei bedeuten, sondern möchte nur darauf hinweisen, daß es auch in Amerika schöpferische Menschen gibt, deren Werke uns lebhaft berühren und unbedingt angehen. Ich spreche von dem, was ich in der kurzen Zeit, die ich drüben war, aufgreifen konnte, ohne zu wissen, was sonst noch verborgen liegt. Die Stellen, in denen in New York diese noch junge Kunst vor allem an die Öffentlichkeit kommt, sind Daniel Galleries, New Gallery, Bourgeois Galleries und Dudensing Galleries, die Kunsthandlung J. B. Neumann und der Photograph Stieglitz. Überall zeigt sich, daß man nach einer Zeit der allgemeinen Auflösung vor allem einer neuen Klarheit und Ordnung sich zuwendet. Das spezifisch Amerikanische schien mir vor allem in einer ganz außerordentlichen Verfeinerung des Geschmackes und einer ausgeprägten Liebe zum rein Ästhetischen zu liegen. Derselbe Geist, der im täglichen Leben seinen Ausdruck in der in Amerika so häufigen hübschen und eleganten Frau findet, der in der Architektur jede überzarte, fast feminine Art der Inneneinrichtung liebt, ist auch in der Malerei am Werk. Er bedeutet für Amerika zum Teil sogar eine Gefahr im gleichen Sinne, wie für uns Deutsche das allzu Grobe, allzu Deutliche.

In den Daniel Galleries sah ich vielleicht das meiste. Der Familie nach ursprünglich deutscher Abstammung, ist Daniels Interesse heute fast nur

amerikanischer und französischer Kunst zugewendet, wenn er es auch war, der als erster nach dem Kriege den Mut hatte, seine Galerie für eine kleine Ausstellung deutscher Künstler zur Verfügung zu stellen. Frau Scheyer, die es immer wieder versucht, in Amerika durch Vorträge über moderne Kunst auch für deutsche Arbeiten zu wirken, hatte sie zusammengestellt. Es waren Arbeiten von Klee, Feininger, Kandinsky usw. Es ist interessant, daß bei Presse und Publikum Klee allein einen, wenn auch bedingten Erfolg hatte. Er wurde aber nicht, wie in Deutschland, als der große Magier gefeiert, nicht, wie man es bei uns liebt, das Metaphysische seines Schaffens betont, sondern man liebt ihn als einen Künstler der delikaten Farben und des letzten Raffinements.

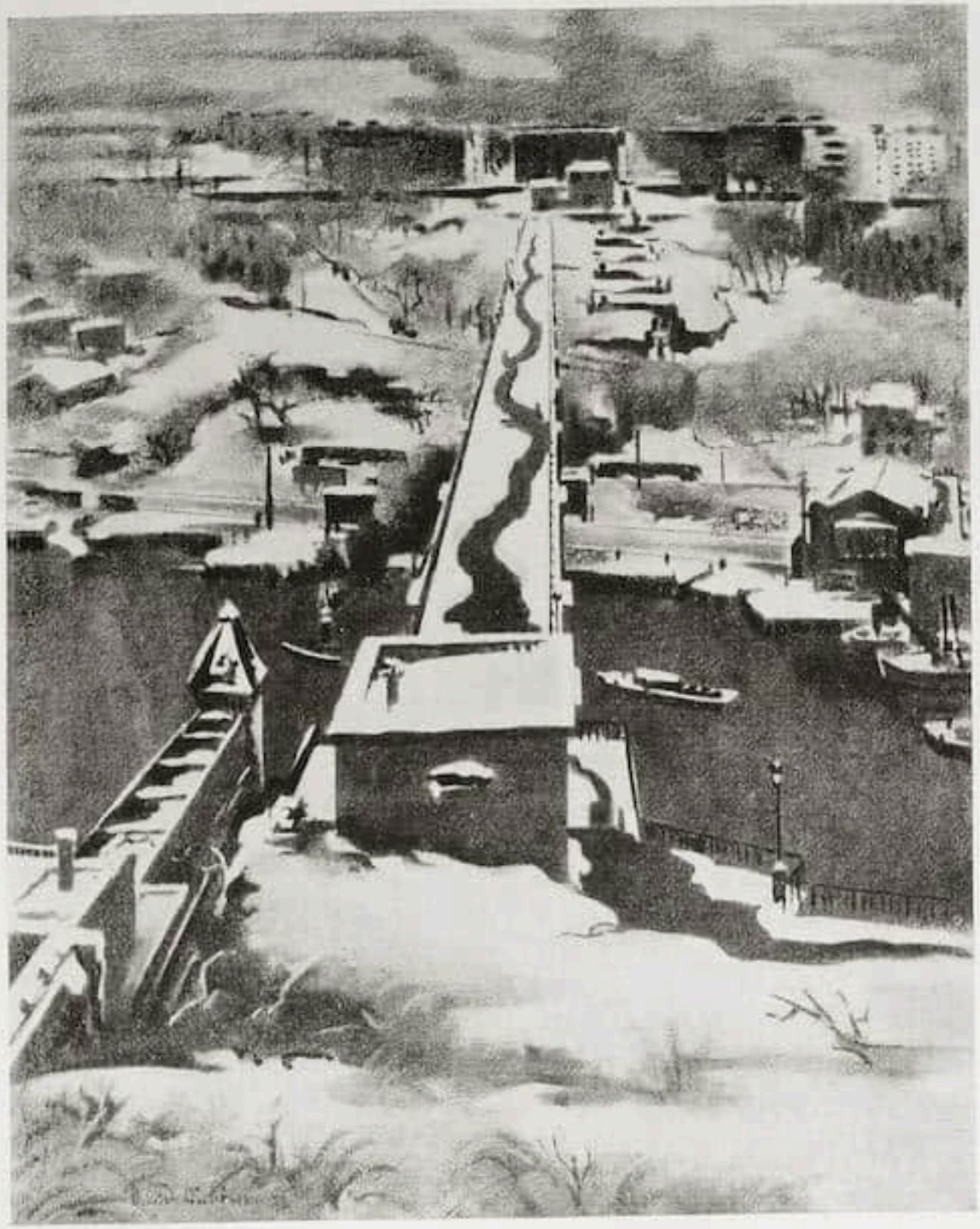
Charles Cheeler heißt einer der Künstler, die ich bei Daniel kennenlernte. Er baut seine Arbeiten klar und einfach, aus fast geometrischen Linien und Flächen auf, zeichnet immer, auch wenn er malt, mit äußerster Schärfe. Es gelingt ihm, in jedem Bilde ungemein gefestigte Raumverhältnisse zu schaffen. Jedes Ding steht bestimmt an seinem Ort, seine Linie hat etwas von der Vornehmheit und Kühle früher amerikanischer Möbel, die er auch besonders liebt. Wenn man will, kann man sein Schaffen neuklassizistisch nennen, aber nicht in dem Sinne, daß er überliefertes Gut, wie es die Architekten so oft taten, immer wieder schöpferisch umwandelt, sondern im Sinne eines Zurückgreifens auf die Zeit, in der Amerika noch künstlerisch lebendig war.

Neben ihm steht Charles Demuth, den man vielleicht am besten mit Feininger vergleichen könnte, denn auch er schafft Landschaften, die naturgegebene Elemente frei zu geometrischen und rhythmischen Gebilden umwandeln. Die Feinheit, die Subtilität ist es, was seine amerikanischen Freunde an ihm rühmen. Und er besitzt sie in der Tat, hat es in den Fingerspitzen. Aber gerade das, was wir in Feininger so lieben, das Kühne, Abenteuerliche seiner Werke, wird man vergeblich suchen.

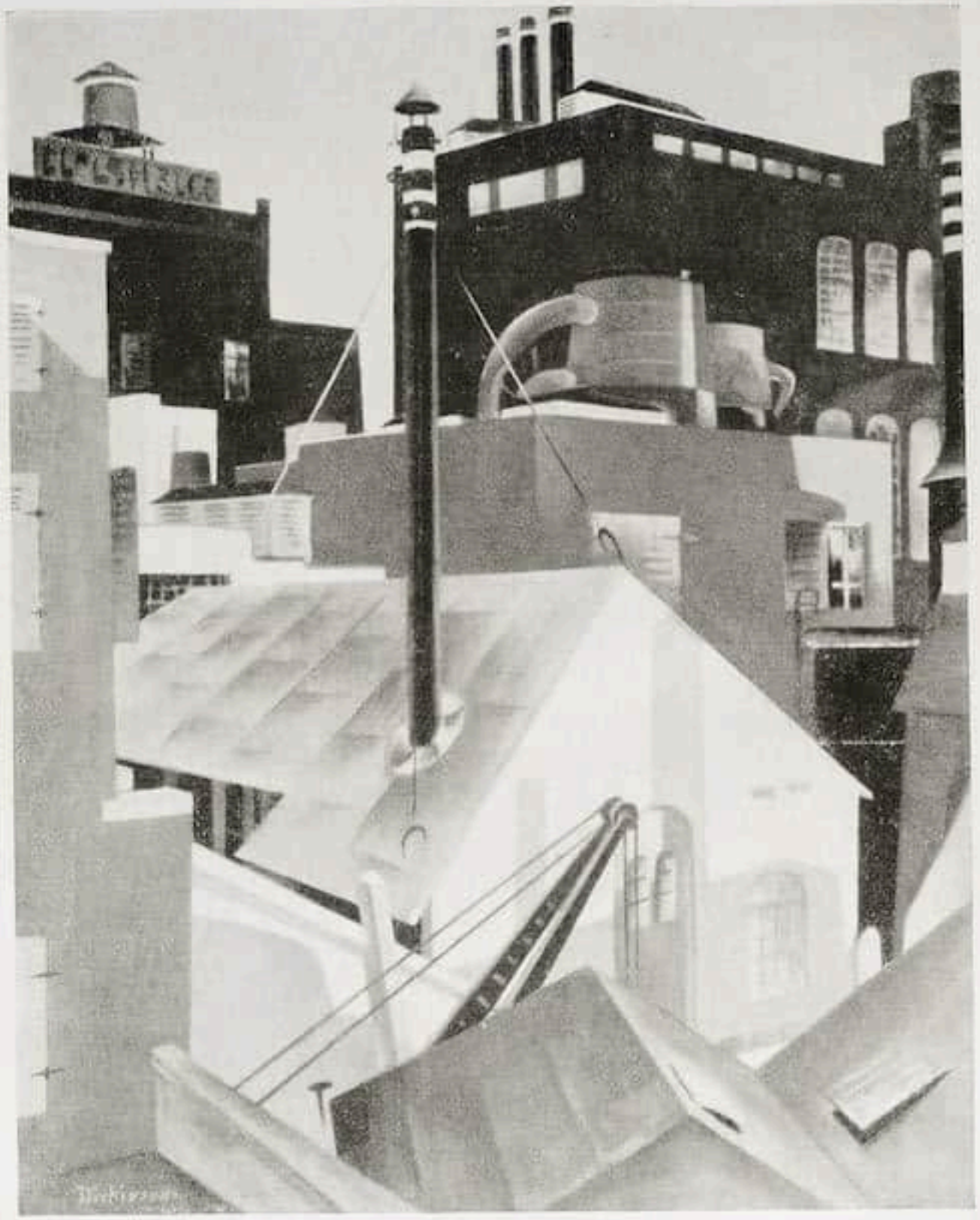
Anders ist John Marin. Er weiß seine Landschaften mit strömendem Leben zu erfüllen. Seine Farben sind warm und wie von innen her leuchtend, wenn auch niemals so stark und so wild wie die deutschen Expressionisten. Dickensen heißt ein anderer, schwererer, vollblütigerer Künstler, von dem ich einige bedeutende Landschaften sah. Niles Spencer, M. Brug seien noch genannt.

Aber es gibt noch manchen, der der Beachtung wert ist. I. B. Neumann, der bekannte Berliner Kunsthändler, der jetzt in New York lebt, ist seit fast zwei Jahren mit einer sicherlich außerordentlichen Begabung an der Arbeit, junge amerikanische Künstler zu suchen. Seine sehr leidenschaftlich verfolgte Absicht ist es, allen Schwierigkeiten zum Trotz den Versuch zu machen, wenigstens auf dem Gebiete der Kunst eine Brücke zwischen den jungen Menschen in Amerika und bei uns zu schlagen. Von Max Weber, von dem Neumann als einem ganz Großen sprach, sah ich leider nur einige kleine Blätter, kompliziert und vielfach in der Farbe, im Ausdruck leise und fast müde, dabei ungemein feinfühlig und reich. Noch kann Neumann mit deutschen Werken kaum hervortreten, noch muß er sich drüben selbst erst bewähren und beweisen. Als ich zu ihm kam, hatte er eine ungemein interessante Ausstellung barocker, mexikanisch-spanischer Malereien und Skulpturen. In ihrer fast bäurischen Art erinnern sie am meisten an bayrische Glasmalereien, nur sind sie heißer und leidenschaftlicher als jene.

Der durch seine Kunstberichte bekannte Frank E. Washburn Freund führte mich zu verschiedenen Kunsthändlern, so auch zu Bourgeois, der aus der

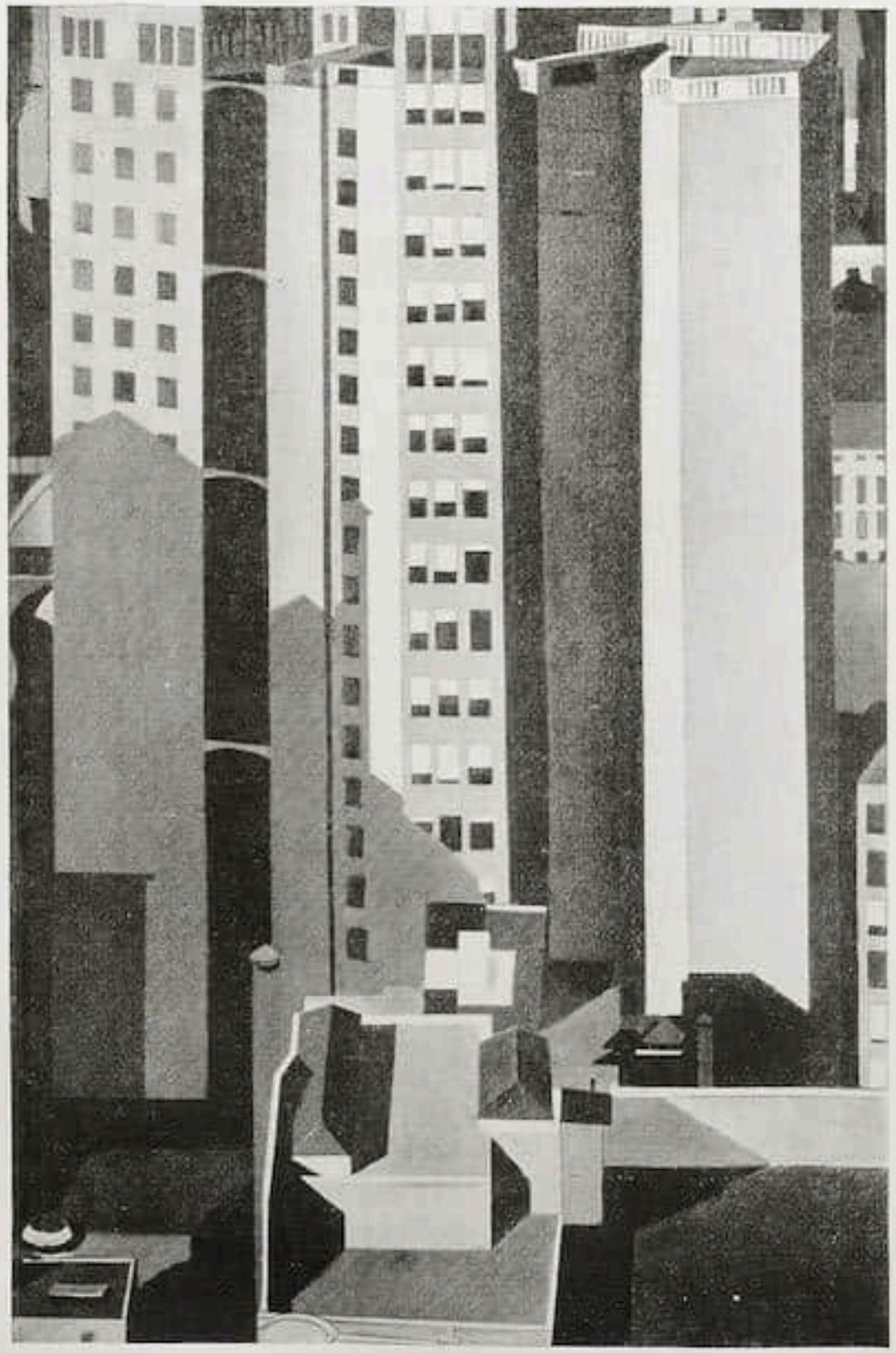


Hohe Brücke

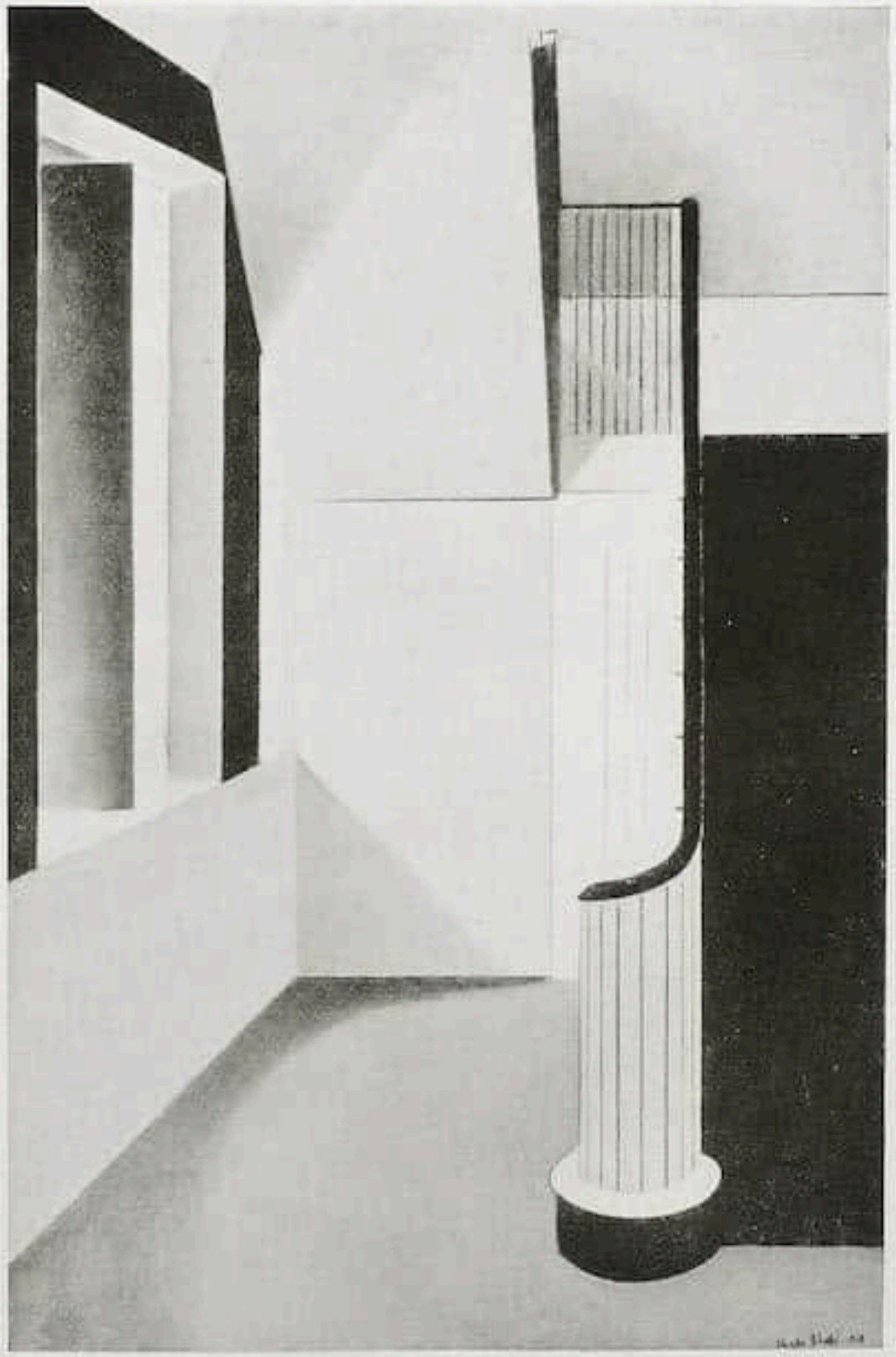


Industrie

Preston Dickinson

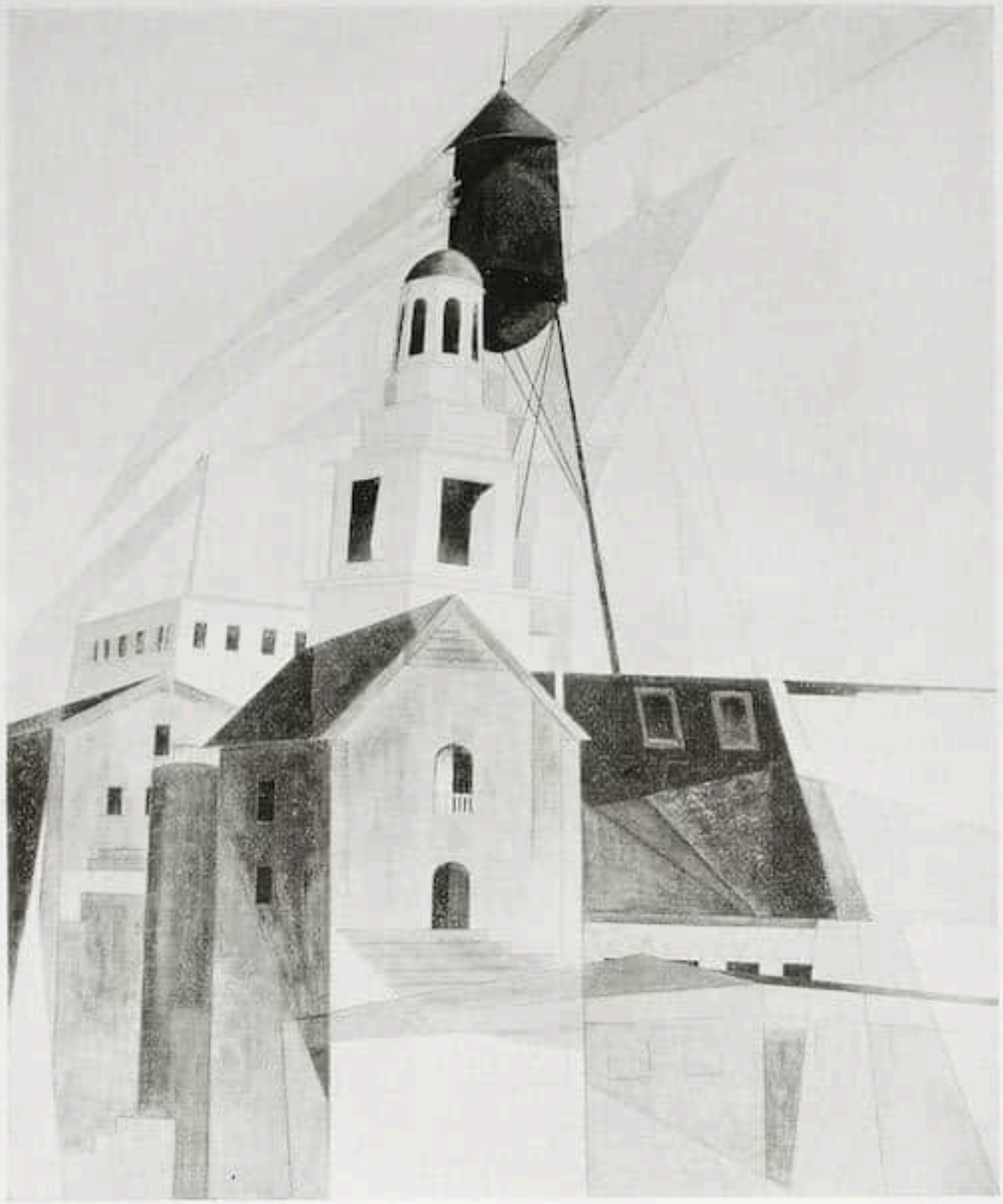


Wolkenkratzer



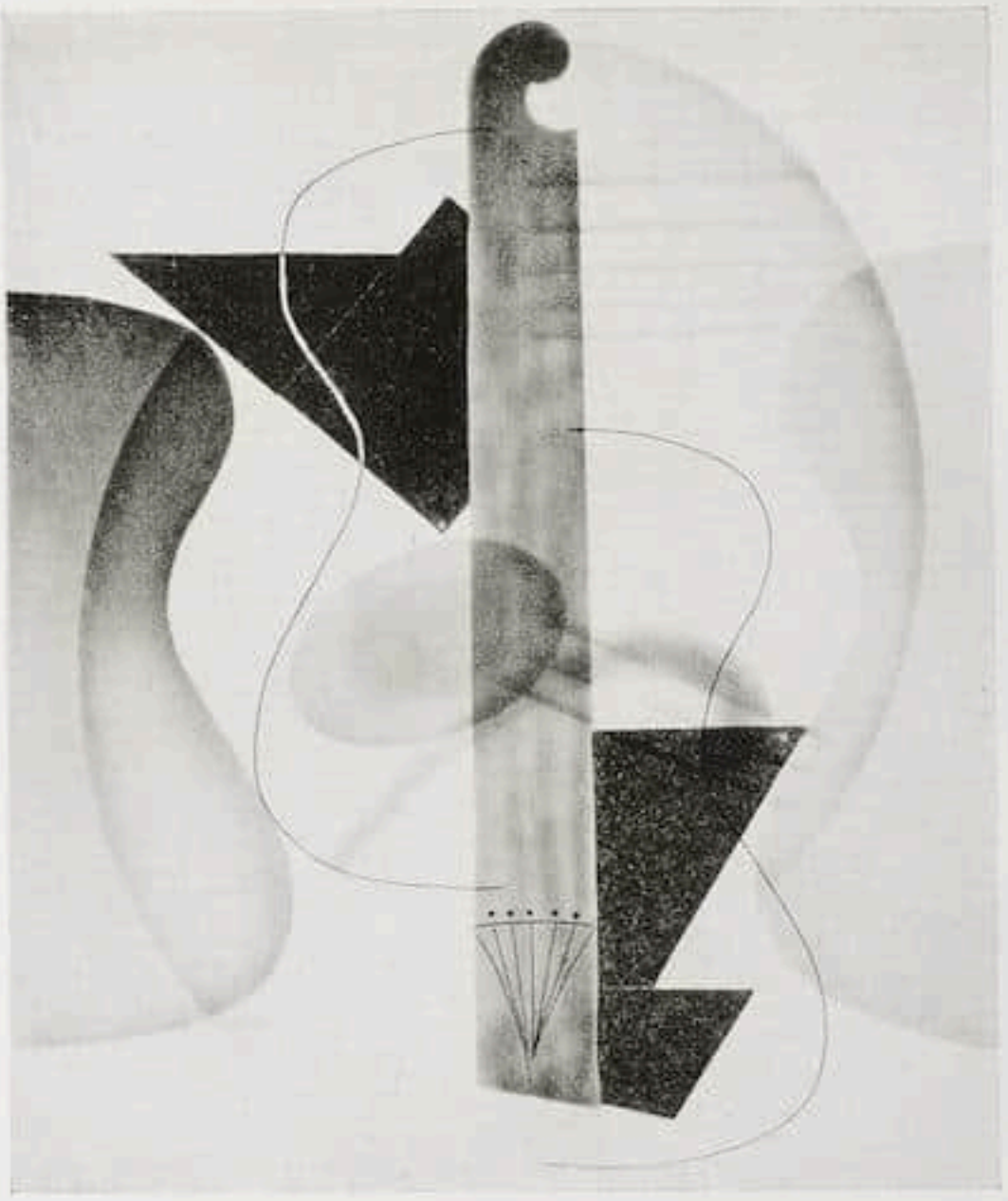
Treppe

Charles Cheeler



Charles Demuth — Gloucester

Niles Spencer — Fenster



M. Beng — Spanisches Lied

John Marin — Küste

großen Kölner Familie stammt. Ich sah dort neben den erlesensten Werken alter Kunst französische Plastik des 12. Jahrhunderts, chinesische Malerei, Frühitaliener, Greco usw. moderne Bilder. Es war interessant, von diesem Händler zu hören, daß er sich ausschließlich für die amerikanischen Künstler interessiert, die nicht in Europa oder auf einer Akademie studiert haben, sondern aus eigener Kraft zum Schaffen kamen. Die meisten von ihnen haben heute noch einen bürgerlichen Beruf, wie Arzt, Postschaffner und Anstreicher. Freund wird im Cicerone über diese Künstler schreiben, wie er überhaupt einer der besten Kenner amerikanischer Malerei ist. Bourgeois ist der Meinung, daß diese Künstler, deren Gemeinschaftliches eine manchmal bis zum Dilettantismus gehende Einfachheit in den Mitteln ist, die Abtrennung Amerikas von der europäischen Kunst durchführen werden. Er belegt diese Behauptung mit Beweisen aus dem Kunsthandel, in denen moderne europäische Bilder, selbst französische, immer weniger gesucht werden.

Schließlich habe ich noch von einem Europäer zu berichten, den ich in New York traf, Archipenko. Er ist seit zwei Jahren in Amerika und hat ausschließlich an einer Erfindung gearbeitet, von der er sich Außerordentliches verspricht. Es ist eine Maschine, mit der er auf eine sehr sinnreiche und eigentlich sehr einfache Weise bewegliche Gemälde herstellen kann. Auf Leinewand gemalte Bilder bewegen sich so, daß jede Feinheit der Farbe oder Form erhalten bleibt. Die Form allerdings ist an bestimmte Gesetze, etwa wie bei der Weberei gebunden, die Farbe aber kann ebenso wie in jedem anderen Bilde verwendet werden. Die künstlerischen Möglichkeiten dieser Maschine sind außerordentlich, denn es hat natürlich einen ungemeinen Reiz, einen bestimmten Farbfleck durch einen anderen verdrängt zu sehen, bestimmte Töne anschwellen und abschwellen zu lassen, Formen jeder Art langsam zu entwickeln und zum Verschwinden zu bringen. Archipenko will seine Maschine auch wirtschaftlich ausnutzen, hofft, daß die Reklameindustrie das Modell, das sich in jeder Größe anfertigen läßt, benutzen wird. Augenblicklich hat er ein Bild gemalt, das zuerst eine abstrakte Form zeigt, die sich langsam in eine Dame im Abendmantel verwandelt. Zuerst im Profil gesehen, wendet sie sich feierlich dem Beschauer zu, schlägt den Mantel auf, um bald im Abendkleide zu erscheinen, um auch dieses abzutun und sich in farbiger Wäsche und zuletzt als Akt zu zeigen. Darauf läuft das Bild in umgekehrter Weise bis zur abstrakten Form zurück. Es ist erstaunlich, wie weit es Archipenko gelungen ist, auch schon bei diesem ersten, für Reklamezwecke bestimmten Versuch künstlerische Wirkungen durch den Ablauf der Bewegungen und den Wechsel der Farben zu erreichen. Das Bild bleibt in der Erinnerung als ein Ganzes, nicht als eine Folge von verschiedenen Einzelstellungen. Obgleich die Erfindung dieser Maschine sicherlich nur in amerikanischer Atmosphäre möglich war, will Archipenko unbedingt nach Europa zurück, um hier künstlerisch weiterzuarbeiten.

Vincent van Gogh / Zum Selbstbildnis von 1889

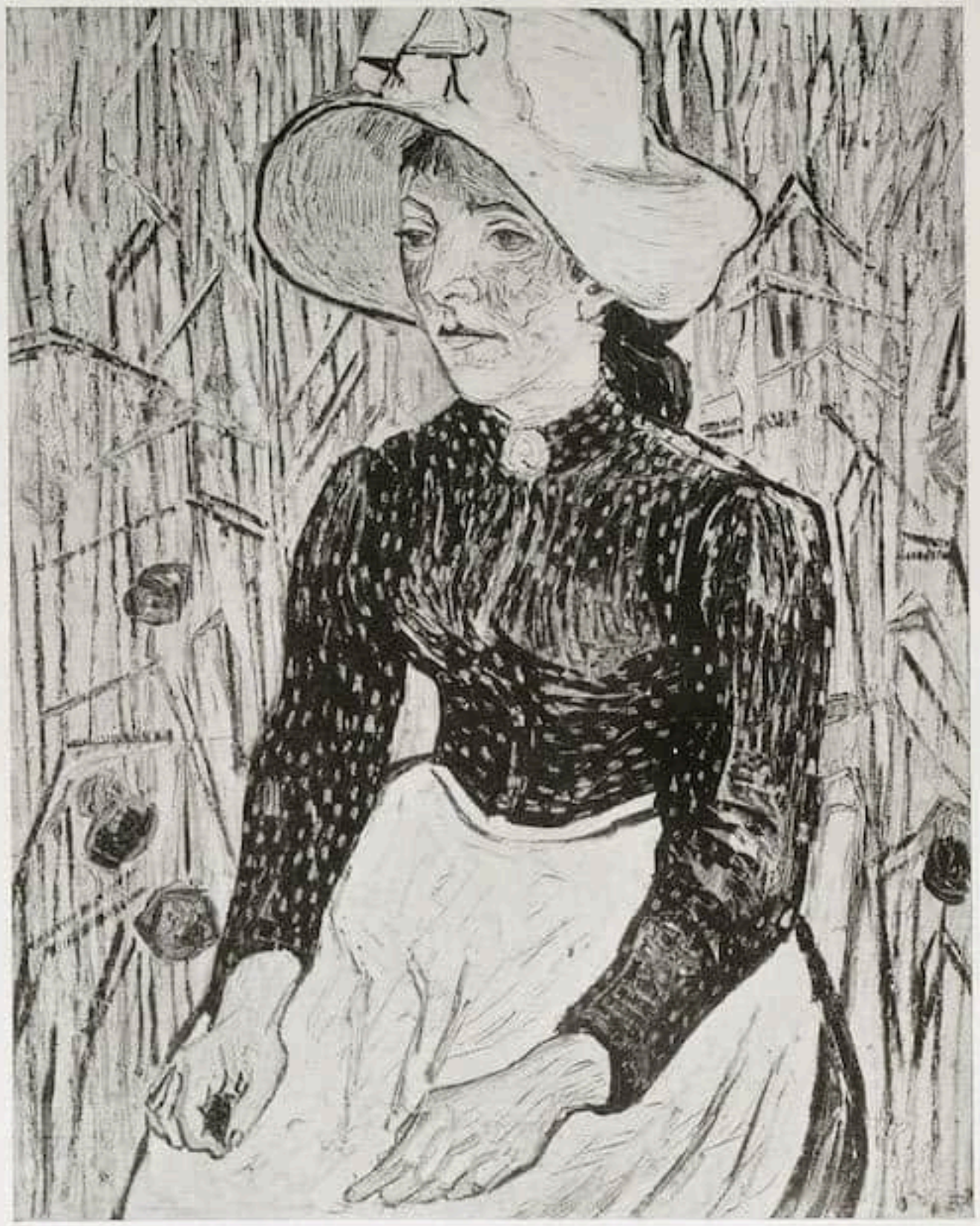
Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von M. R. MÖBIUS

ALS van Gogh 1889 das Selbstbildnis mit der Widmung an Gauguin malte, war die Auflösung der alten schulmäßigen Bindungen unter den zeitgenössischen Malern in vollem Gange. In demselben Jahre malte Renoir das Bildnis der Madame de Bonnières, das am Eingang seiner letzten Reife steht, stellte Monet bei George Petit den größten Teil seiner Gemälde aus, eine einzigartige Bilanz, begann Seurat mit der kühnen Ornamentik von „Le Chahut", der Vorbereitung einer neuen Bildkomposition, vollendete Cézanne den Jungen mit der roten Weste, malte Munch die drei Mädchen auf der Brücke, Liebermann die Netzflickerinnen und Hodler den Winzer. Courbet war tot, von Manet kam nichts mehr. Und in Deutschland? Marées war gestorben, Menzel verdarb im Industrialismus. Nirgend war mehr eine einigende Doktrin. Jeder Maler, der wirklich beitrug zur Geschichte der europäischen Malerei, stand auf sich und seiner Spezialität. Er war nicht in der Reihe, wenn er auch am Anfang gelegentlich einmal versucht hatte, in den Schwung der anderen zu kommen. Er hatte seinen eigenen Schwung und bestand darauf. Es gab keine Wahl, einen anderen zu haben.

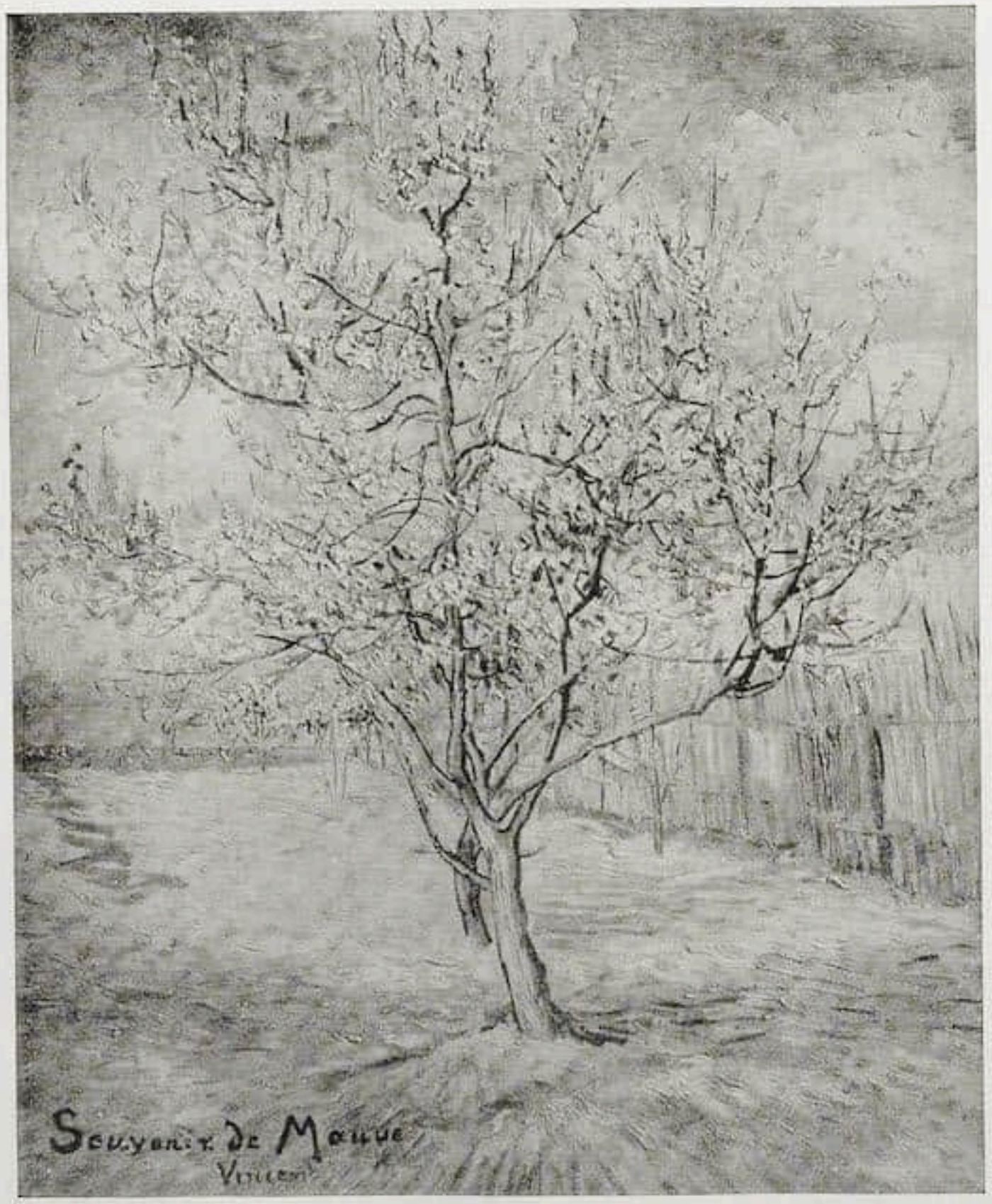
Van Gogh warf es aus allem heraus, was sonst den Menschen bindet und von ihm gebunden wird. Wie aus einer Panik flüchtete er in die Malerei, in die rettende Arbeit. Nichts war ihm geblieben, um eine gleichmäßige Existenz zu beginnen, einen Alltag mit eingeteilter Arbeit. Seine ganze Jugend war eine einzige Niederlage vor den Verpflichtungen und Ordnungen der bürgerlichen Gesellschaft. Den Sechzehnjährigen schickte der Vater in den Kunsthandel. Er kam nach dem Haag, nach London und Paris. Als Dreiundzwanzigjähriger wurde er entlassen, untauglich zum Geschäftemachen, wie es sich gehörte. Er rebellierte gegen die geschäftliche Praxis, versagte die Beteiligung am „Diebstahl". Die primitiven sozialistischen Gedankengänge begannen zu wuchern. Wo war noch menschliche Gemeinschaft? Die menschliche Gesellschaft glich einer Verschwörung, sich gegenseitig auszurotten. Niemand tat etwas dagegen. Und es mußte etwas getan werden. Er, Vincent van Gogh, Sohn und Enkel von Pastoren, hatte endlich damit anzufangen. Sein Gehirn wollte nicht weiter, er war wie eingemauert, verdammt, mit den Händen die Wände zu zerbröckeln, um ans Licht zu kommen. Er versuchte es als Hilfslehrer in einem Institut in London, als Buchhändler in Dordt, er fing in Amsterdam mit dem Studium der Theologie an, verstrickte sich immer mehr, versank in seiner eigenen Tiefe. Ganz da unten angekommen, reckte sich endlich ein Wille hoch, ein Entschluß: als ein Liebender zu den Ungeliebten und Lieblosen zu gehen, die brennende Ungerechtigkeit zu überwinden durch die Liebe! Ein Jahr lang blieb er unter den Kohlenarbeitern der Borinage als Laienprediger, dann kam die Katastrophe, zerbrochen kehrte er heim. Der Entschluß, hinauszulieben ohne Ende, wich der Ermüdung. Zu Hause sammelte er sich zu neuer Aufgabe. Abermals zog er nach dem Haag, ging in das Atelier von Mauve und begann die Ausbildung zum Maler. Nichts von der dort üblichen Methode blieb an ihm hängen, nichts genügte ihm. Nirgends war ein Weg zu dem, was im Blute drängte, was den Schwung freimachte, der ihn spannte. Nach zwei Jahren verkroch er sich in Nuenen in Brabant, in die Dunkelheit der Arbeiterhütten und Bauernhäuser getrieben, im Dunklen herumtastend und so auch malend, aber mählich die gestauten Kräfte lockernd, hin-

Selbstbildnis. 1889. Mit der Widmung an Gauguin

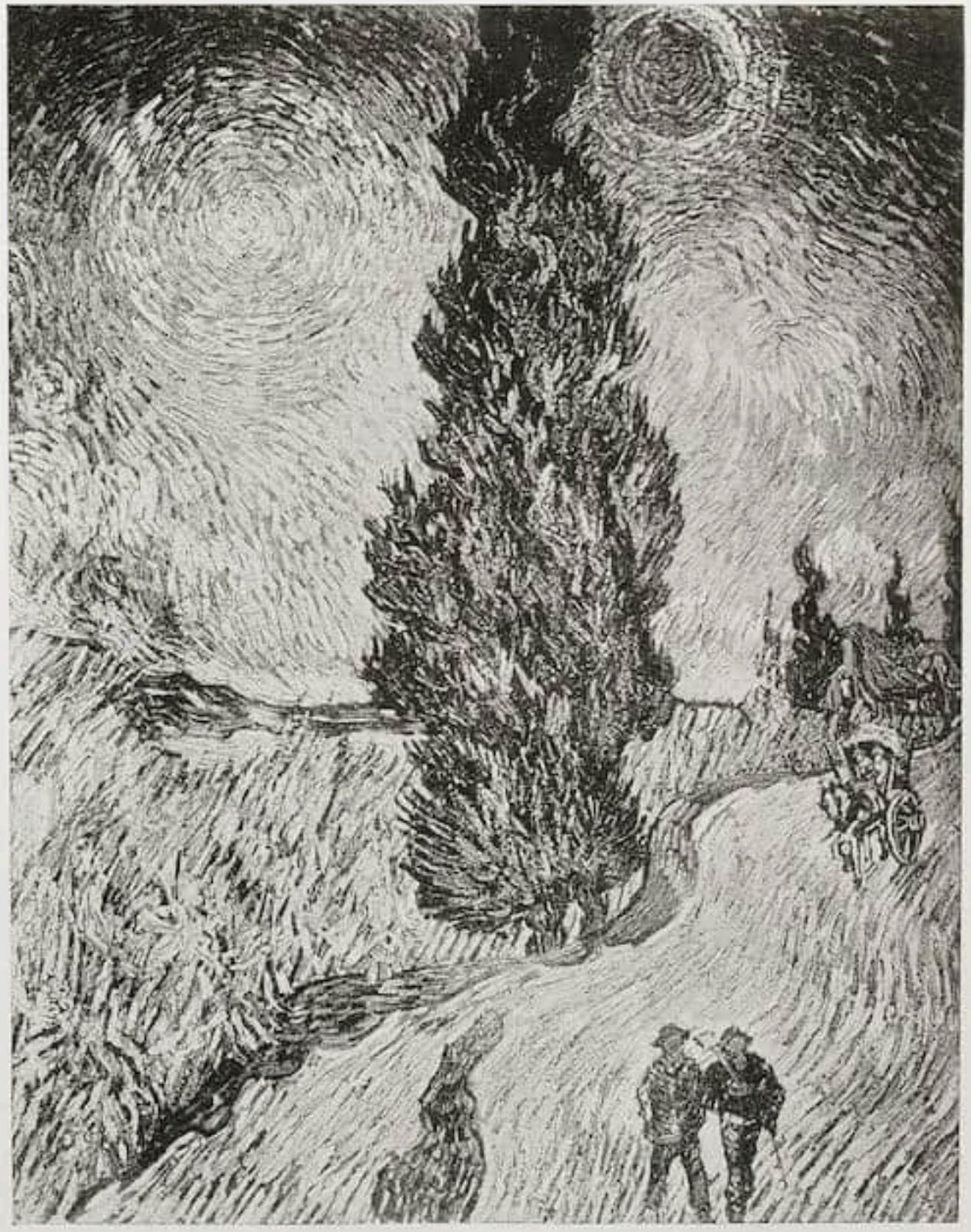


Mädchen in Kapottehut. 1890

Vincent van Gogh



Souvenir de Mauve. 1888/89



Landstraße in der Provence. 1889/90

zielend auf ein Kunstwerk eigner Prägung, worin sich Künstlerisches und Menschliches endgültig vereinigten. Die ganze Malerei jener holländischen Periode gleicht einer Kette dumpfer Explosionen.

Im Jahre 1868 (?) ging er für zwei Jahre nach Paris; der Druck der Verlassenheit, der völligen Ungebundenheit inmitten fortgesetzter künstlerischer und menschlicher Niederlagen war unerträglich geworden, er verlangte nach Leben in Gemeinschaft, nach dem Gefühl lebendig bewegter Nähe, nach Kontakt. Das Leben nahm ihn mit, schleifte ihn über Katarakte. Er verlor die Besinnung; die alte, beengende, drückende Form, das starre Gehäuse seiner Kräfte ging in Stücke, er verwandelte sich und stand im Licht, im Licht der Sonne. Das war der Wendepunkt. Er hatte sich verloren, um sich endlich zu gewinnen. Was ging ihn noch die Methode der Impressionisten an, ihre Raffinements und Delikatessen? Er stand im Licht, und Farben knatterten um sein Gesicht. Was lag an der Gemeinschaft mit den Routiniers? Delacroix galt seine Bewunderung, Millet seine Liebe, und beide waren tot. Paris wurde ihm lästig, nirgend war eine Handbreit mehr, wo er hätte siedeln mögen. Er fürchtete zugrunde zu gehen, wegzusinken in Verzweiflung und flüchtete in die Provence. In Arles an der Rhone, nicht sehr weit von Aix, wo Cézanne sich einsam mühte, richtete er sich in einem Bauernhause ein und begann sein denkwürdiges Werk. Wie ein Besessener ließ er sich los, Tag für Tag in heller Panik, bis ihn der Wahnsinn ergriff und seine Kraft zerbrach. Ein Jahr nach dem Selbstbildnis von 1889 vernichtete er sich durch eine Kugel. Das war das Ende[1].

Schwerlich ließe sich in van Goghs Leben eine Situation aufzeigen, woraus nicht die Panik wie eine brausende Flamme schlug und zur Flucht zwang. Übersieht man das Ganze, erkennt man einen Menschen, der vor sich und den anderen ununterbrochen flüchtete, der sich verzweifelt in die Malerei rettete. Ein Akt der Verzweiflung, das ist sein Werk. Wann war das vorher schon einmal geschehen, so hemmungslos, so unbedingt? Es gibt Einzelfälle in der Geschichte der Malerei, aber es gibt nur einmal den Fall van Gogh, die breite, alles hinreißende Katastrophe von so enormer Stoßkraft. Hier ging es nicht nur um die aktuellen Probleme der Malerei, hier ging es um einen Menschen von solcher seelischen Ergriffenheit, daß er nirgends mehr hinpaßte, daß er überall an der Trägheit, Bequemheit und Lieblosigkeit zuschanden gehen mußte. Die gesellschaftlichen Zustände waren Verrat an der Menschheit. Wohin er kam, roch es faulig; der Eigennutz, die Gewinnsucht, Gemeinheit und Stumpfheit hielten alles nieder. Er sah, wie sie sich fromm gebärdeten, die Ungläubigen im Glauben, die Kirchgänger ohne Religiosität, die Christen ohne Christentum, die Hochmütigen, die Ordentlichen und Selbstzufriedenen. Da war nichts mehr von der steilen Flamme, die sich verzehrte, um zu lodern. Und er wollte brennen mit den anderen. Er suchte Arbeiter zu entzünden, er ließ nicht ab von der Hoffnung, daß die Arbeiterschaft sich eines Tages zur Idee bekennen und die Neuordnung beginnen werde. Nur die große, dunkle Masse konnte eine Änderung erzwingen. Wenn er dachte, so war es, als rolle eine Kugel ihre Bahn, immer dasselbe steile Gefälle, genau geradeaus und unten der Anprall. Er war sich unentrinnbar verhaftet, er kam nicht über sich hinaus. Nein, er war kein Denker, kein Philosoph, nichts von alledem. Er war ein Mensch, der seine Gedanken hatte und damit arbeitete wie der Schnitter mit der Sense. Er war ein Arbeiter und wollte es sein. Schon 1880 schrieb er: „Ich bin ein Arbeiter, daher gehöre ich zum Arbeiterstand. Und ich werde mehr und mehr darin leben und mich einzuwurzeln suchen. Ich kann nicht anders und ich habe keine Lust zu anderem und ich kann mir

etwas anderes nicht vorstellen. Ich glaube nicht, daß ich wohl daran täte, mich in einem höheren Stand zu versuchen[2]." Immer betonte er, daß der Künstler wieder wie ein einfacher Handarbeiter werden müsse, ohne falschen Stolz und ohne Eitelkeit. Es sollte eine Kunst entstehen, die alle etwas anging und nicht nur ein paar Liebhaber entzückte. Ein titanischer Wille, der das Äußerste, was gerade denkbar war, verwirklichen und leisten wollte, aber auch eine selbstherrliche Ideologie, die nichts vom Wachstum in den Dingen wußte und Gott die Souveränität nahm. Van Gogh fühlte sich eins mit Gott in seinem Vorhaben, in Gottes Namen wollte er Arbeiter sein für den Fortschritt der Menschheit.

Als einen Arbeiter hat er sich gemalt. In dem Selbstbildnis ist nichts von einer stimmungshaften Berauschtheit, von einer sentimentalischen Verschwommenheit und anrüchigen Pathetik, wohinter sich unsauberes Denken verbirgt. Aber eine enorme Willensaktion, eine klare Positivität, eine Sachlichkeit ohnegleichen, die den Weg aus der Metaphysik verdunkelt. Täuscht die Form über eine rationalistische Ordnung? Man zögert, sich zu entscheiden, man hat es nicht vergessen, wieviel Maler seit 1900 und schon vorher ihren Rationalismus rechtfertigten, indem sie anerkannte Formen der Vorgänger modifizierten. Van Gogh ist voraussetzungslos, originell. Es gibt keinen Zweifel an der Metaphysik seines Werkes, die Beziehungen zum Übersinnlichen liegen im Vordergrund, von manchen Bildern glaubt man sie abheben zu können. Er hat sich zusammengenommen bis zum Äußersten und alle Kräfte angespannt: aus der Panik heraus hat er sich in diese harte Form gestürzt, die Negativität aufzuheben in gesteigerter, übertriebener Positivität. Er spannt seine Ängstigung in den fest geschlossenen Kontur, jagt seine Erregung in Bündel krummer Striche, faßt seine Leidenschaftlichkeit in die großen, grünen Farbenbahnen hinter dem Gesicht und hämmert mit kurzen, knappen Schlägen wie ein Kupferschmied die Maske des Gesichts. Kein Milligramm des Materials, das nicht nachgibt. Alles unterwirft sich, hier und da gekräuselt vom harten Zugriff, ermattet bis zur Unscheinbarkeit, aber im Ganzen zitternd vor Herrlichkeit der brausenden Schöpfung, strahlend im Gefühl der Bedeutung. Nur der Hintergrund widersteht mit fahlem Grün, ein verhängtes Firmament. Er kreist um den Schädel. Nirgends ein Fleck ohne Bewegung; wohin man sieht ein Steigen, Stürmen, Stürzen, Gleiten der Farbflecken. Jeder Fleck ist Bewegung, gehorsame Funktion des Temperaments, der Raserei des Blutes. Nirgends ein Nachlassen des Affekts, ein Zerbröckeln des Gefühls. Alles ist herausgeschleudert, nichts blieb ungesagt oder nur angedeutet. Jedoch, man zögert, das Resultat exakt zu nennen. Im Exakten wirkt das Zahlenmäßige. Hier ist das Gegenteil, ein Gesicht, eine menschliche Nacktheit, unheimlich in ihrer Realität. Der Kontur, die Farbigkeit steht an der Grenze, wo beides umschlägt in das Grauen. Vielleicht, daß es van Gogh gespürt hat. Die Vehemenz des Eindrucks kann nicht frei davon gewesen sein; im Rostroten des Bartes hat es geknistert, im Grün der Augen geblinkt. Die Brauen schienen zuckende Teile der Peinigung zu sein, das Ohr glich einem Ding für sich, einem Tier, das sich saugend anschmiegt. Er stürmte darüber hinweg, er ebnete es ein, zernichtete es mit dem Gehämmer der Pinselschrift und breitete darüber seinen Stil. Die Erscheinung erstickte nicht im Stil; das war das Außerordentliche an der Leistung: die beiderseitige Durchdringung, die ungeminderte Existenz des einen im andern. Das Schematische ist nur bedingtes Hilfsmittel, van Gogh raffte mit dem Instinkt aus ihm zusammen, was im Augenblicke dienlich war. Die lange Erfahrung aus den Jahren vorher, die Experimente nach der Methode der Impressionisten, der Monet, Seurat und

Pissarro, kamen ihm zugute. Was sich anbot und gelegen kam, wurde in den Schwung hineingerissen. Die Hast des Malens schloß Kontrolle aus, keine Überlegung hatte Raum noch Zeit, das Ganze wuchs im Fluge in die visionäre Ordnung, rundete sich unreflektiert in die Form. Der Affekt, pathologisch übersteigert, schloß Gelassenheit aus, suchte nicht die Tiefe, den Raum, in die Fläche wollte er sich projizieren. Die Arabeske droht als nächste Möglichkeit; van Gogh entgeht ihr, landet sicher in der Kunst. Und dort hat er sich an allen Fasern, nackt, unbedingt. Dort hat er den Menschen. Und das ist genug.

Van Gogh flüchtete zu sich hin. Sein Denken war zu primitiv, die Dinge absolut zu denken. Er blieb beim Bild. Sein Glaube an das Jenseits mündete in die Vorstellung einer ähnlichen Erscheinungswelt wie der gegebenen[3]. Er wollte Gott malen, indem er Christus darstellte. Das Göttliche mußte Erscheinung werden. Es gefiel ihm, daß Victor Hugo gesagt hatte, Gott wäre ein Leuchtturm in der Finsternis[4]. „Sicher gehen wir jetzt durch die Finsternis. Ich wünschte nur, man fände etwas, das uns Ruhe gäbe und uns tröstete, damit wir uns nicht mehr schuldig und unglücklich fühlen." Er war unglücklich, denn nirgends fand er Ruhe vor sich selbst, er fühlte sich schuldig, weil er glaubte, um der andern willen in der Nächstenliebe aufgehen zu müssen, und doch gescheitert war. Alle Bemühungen, Gemeinschaft zu finden oder zu fördern, brachen in sich zusammen. Er fühlte immer dieses dunkle Schulter-an-Schulter, er schrieb, „man" möchte Ruhe finden und „wir" gehen durch die Finsternis. Es gab etwas, das Alle verband und doch nicht greifbar wurde. Es gab Gemeinsamkeiten über den Trennungen. Der einzige, der dieses vage Gefühl noch in ihm nährte, war der jüngere Bruder Théodore, der Kunsthändler in Paris. Aber er gehörte zur Familie, und Blut deckte sich mit Blut. Wie stand es mit Gauguin? Van Gogh erwartete ihn in Arles wie den endlichen Vermittler der Idee von der Gemeinschaft. Gauguin, beengt von der Demut, der Güte und Reinheit des andern, verstieg sich aus der Skepsis in die Opposition. In den Tiefen, wo das Moralische sich entscheidet, war Gauguin verdorben. Er trieb van Gogh mit Vernunftgründen in die Enge, unterhöhlte dessen letzte, brüchige Fundamente, reizte ihn satanisch, bis der andere mit dem blanken Messer losging[5]. Das war die letzte, größte Katastrophe.

Bevor sie kam, malte van Gogh das Selbstbildnis, aber das Gewitter stand schon drohend am Horizont. Ringsherum lauerte Befeindung, und jeder Mensch war eine Gelegenheit, dem Widersacher zu verfallen. Das große, unsägliche Gefühl in van Goghs gepreßter Brust, das eine Welt umfangen wollte, drängte in quälender Verdichtung gegen die unsichtbare Wandung. Wer da ein Loch hineingerissen hätte, wäre hingeschleudert worden von der gewaltigen Strömung. Van Gogh ließ sich selber los, indem er malte, die Eruption überflutete das Bild, machte es qualmen und funkeln in der entfesselten Glut, in den lodernden Farben, die sich zu Fackeln bündelten. Das war der letzte Ausweg seiner leidenschaftlichen Vitalität, die letzte Hoffnung, die letzte Erfüllung. Was lag an ihm selbst, an diesem geschwächten, elenden, erbärmlichen Bestand menschlicher Kräfte, der wegsinken würde wie ein Nichts? So, wie er sich haben wollte, wie er sich mitunter fühlte, war er nur, indem er malte. Das war die letzte Existenz. Sonst war nichts, worin er existierte, keine Heimat, keine Familie, keine Freundschaft. Holland war in diesem Sinne nicht mehr existent. Was war aus diesem Volk geworden, wie es in der Malerei des 17. Jahrhunderts lebte? Eine kleinbürgerliche Gesellschaft ohne höhere Bindung, desorientiert von dem opportunistischen Individualisten Mul-

tatuli. Was war aus der großen Malerei geworden, die epochal in der europäischen Geschichte stand? Das romantische Mitleiden des zagen Impressionisten Israels, die sentimentalische Lyrik der s'Gravenhager Landschafter. Zu wenig, um etwas zu sein, etwas wie die Sommerpracht in der Provence, wie das Brausen der Sonne über den Feldern und Wiesen, hinter den Oliven und Zypressen. Hier hätte die Heimat sein können, auf diesem Flecken Erde, den er mit den Füßen trat. Aber dieses Land versagte sich durch seine Menschen. Niemals gab es sich zu eigen und wurde unentreißbarer Besitz, nichts in der Welt konnte bei ihm bleiben, alles sank in sich selbst zurück. Wo war das Unverrückbare, das Unkündbare, das ganz Gewisse, Sichere und Unbedingte? Auf jenem Rechteck einer Bildfläche, das auf die Farben wartete, das drängte, überwältigt zu werden und verwandelt. Hier war die letzte Möglichkeit, ungebrochen da zu sein, glühend vor Ekstase, besinnungsloser Hingabe. Jeder Beginn eines Gemäldes enthielt die verzweifelte Hoffnung, daß das Letzte doch noch gelingen würde, daß sich die Idee der menschlichen Gemeinschaft durch die Wirkung der Kunst doch noch verwirklichte, daß er zu sich selber kam. Da er das Selbstbildnis malte, suchte er sich in einem Paroxismus von Zuversicht. Aber er enttäuschte sich, jeder neue Pinselstrich nötigte das Geheimnis, sich tiefer zurückzuziehen. Das Denken rettete ihn nicht. Wie, wenn er darauf gekommen wäre, daß auch Gott eine Bewegung zu sich hin ist, daß die ganze Welt in der Progression zu sich begriffen ist, alles, was da ist, was Erscheinung wird? Vielleicht, daß es ihn getröstet hätte, daß die Umwelt eine Bürgschaft für ihn geworden wäre, daß die Idee doch wirkt und jedes Ding seine Zeit braucht für das Wachstum, seine lange Zeit, die Ewigkeit. Aber, wie hätte van Gogh konzentrisch denken können?! Taumelnd warf er sich gegen sich selbst, stöhnte und schrie nach einem Ende. Da nahm ihn der Wahnsinn weg, verwirrte sein Denken unwiderruflich, hob ihn aus und ließ ihn in Umnachtung stürzen.

Der Bruder Théodore vermochte ihn noch zu bestimmen, nach St. Remy, einer kleinen Ortschaft an der Saône, zum Doktor Gachet zu ziehen, der ein Maler war, ein Arzt und ein gütiger Mensch. Van Gogh blieb in dessen nachsichtiger Obhut. Es schien, als könnte die Krankheit niedergehalten werden. Aber er mußte malen. Nur so konnte er sich meistern, die Krankheit beherrschen. Er durchbrach sie mit dem Schwung, der zum Werke wollte und gegen die Bildfläche stürmte. Seine Leidenschaft verglich er mit dem Wahnsinn, mit der Prophetie der griechischen Orakel[6]. Das war etwas, was zu der Kunst gehörte, die er noch vorhatte. Man durfte das nicht so genau nehmen wie kaltherzige Psychiater. „Ich sage mir, daß dieser Zustand nicht am Malen hindert und daß es sei, als ob es nichts wäre," schrieb er damals[7]. Es kam hinzu, daß die Erregungen eine religiöse Wendung im Geistigen nahmen, die ihn bedrückte. „Wenn ich noch einmal einen religiösen Anfall habe, dann keine Gnade, dann will ich, ohne Gründe anzugeben, aufs Feld hinaus[7]." Die Anfälle häuften sich, der Arbeitseifer überschlug sich und wurde Raserei. Unermüdlich schleppte van Gogh die Staffelei durch die Umgebung von St. Remy und malte im grellen Sonnenschein. Es war Sommer und die Landschaft flimmerte vor Hitze. Die glühenden Wellen quirlten über der Erde. Die Sonnenrosen taumelten vor Glut, die Bäume reckten sich wie Fackeln. Eines Tages kam van Gogh zur gewohnten Zeit nicht heim. „Sie fanden ihn bewußtlos, aber noch lebend, und trugen ihn weg[8]." Sein Bruder war herbeigeeilt und suchte ihm auszureden, daß eine Heilung nicht mehr möglich sei. Van Gogh wußte, daß die Melancholie geistiger Zustand geworden war. „La tristesse durera toujours —" sagte er[9]. Es gab keine

Rettung. Es war aus, und er wollte sterben. Bei voller Besinnung machte er ein Ende.

Man muß den Fall genau betrachten, um van Gogh und seinem Werke gerecht zu werden. Unzählbar sind die Fälle, wo organische Erkrankung die Kunstleistung begleitet, bestimmt oder aufhebt. Es sind keine Grenzen denkbar, die nach geläufigen Symptomen Kunst von Unkunst trennen[10]. Delacroix war magenleidend. Die Tollheit des Hugo van der Goes hatte van Gogh erkannt, er wußte, warum der Melancholiker „auf den Hund gekommen war". Michelangelo und Grünewald waren schwere Melancholiker. Und wie stand es mit Bosch und Bruegel? Man könnte Hunderte von Namen nennen, hundert Fälle vorbringen, und es wäre nicht genug. Unzählige Künstler tangierten im Aufrausch der Begeisterung den Wellensaum des Wahnsinns. Das Genie ist während dem Schaffen immer an den Grenzen der menschlichen Organisation. Die Psychiater werden mit den bisher gebrauchten Mitteln den Dingen nicht auf den Grund kommen, und die endgültige Scheidewand wird transportabel bleiben. Wer eine Pathographie van Goghs, eine Art Krankheitsgeschichte schreiben wollte, um den Menschen fragwürdig zu machen, der würde die typischen Symptome, wie sie im Kompendium stehen, nicht finden, und das Werk des Malers bestünde doch als Kunst. Es gibt keine gesicherten Grundlagen, es gibt nur Anfänge zu ihrer Sicherung[11]. „Denn selbst die sichere Tatsache einer Geisteskrankheit wird nur ein Lebensfaktor unter anderen bedeuten, der wie alle anderen nur vom Werke aus zu werten ist. Ist das Werk gestaltet und lebt in anderen, — was verschlägt es, ob die als Kulturfaktor winzige Gruppe von Psychiatern nachweisen kann, der Schöpfer müsse wenigstens nach dem Tode die bestimmte Diagnose vor allem Volke tragen[12]?" Man kann das nicht besser formulieren. Die Krankheit kann ein Lebensfaktor sein, der Kunst ermöglicht. Man darf nicht an einen Zufall denken, der die Wirkung des Kunstwerkes verursachte. Selbst wenn van Gogh sich nicht mehr bewußt gewesen ist, was er durch seine Malerei bewirkte, so käme diese Tatsache nicht in Betracht. Das Gestaltungsproblem bliebe davon unberührt; was in der Gestaltung wirkt, ist eine Funktion des Bildes.

In diesem Sinne wollte van Gogh in die Breite und Tiefe wirken, er sann auf eine Kunst, die von keiner nachträglichen begrifflichen Herleitung überboten werden konnte. Er wollte ein Ganzes, das sich nur dem Ganzen nach Sinn und Wert ergibt, das ungeteilt in die unbefangene Menschlichkeit hineinströmt und sie hinreißt im Fühlen der Figur. Weit entfernt von dem zeitgemäßen, sentimentalischen Interesse an proletarischen Lebenszuständen nahm er den Arbeiter, den Bauern, den Sämann und den Schnitter zum Motiv, und das war keine Spekulation auf das Malerische und Charakteristische, was um die große Aufgabe verlegene Maler vorsichtig hereinholen, das war eine zwingende Funktion seiner Idee. „Die Bauern- und Arbeiterfiguren hat man als Genre angefangen, aber heute sind sie das Herz der modernen Kunst," schrieb er schon aus Nuenen[13]. „Ich frage dich: Kennst du in der alten holländischen Schule einen einzigen Grabenden, einen einzigen Säer? Haben sie je versucht, einen Arbeiter zu machen? — Arbeiten, das tun die Figuren auf den alten Bildern nicht[14]." Van Gogh wußte, „daß ein Grabender, wenn man ihn photographierte, dann gewiß nicht graben würde[15]". In der Photographie war nichts von der Bewegung, die er meinte, nichts von der Arbeit. Einerlei, ob die Formen im akademischen Sinne korrekt gerieten oder nicht, wenn nur die Bewegung Ausdruck fand. Was ging ihn die Ästhetik an und ihre von der klassischen Schönheit abgeleiteten Werturteile? Eine schöne Hand zu zeichnen, das war leicht und durch Übung

jederzeit erreichbar, aber eine Hand zu machen, die arbeitet, die im Bilde arbeitend erschien, das war eine andre Aufgabe, das war die Aufgabe für ihn. Er verzichtete auf die raffinierten Griffe, ein „schönes" Mädchen darzustellen, von solcher Schönheit gingen andere Erregungen aus, privater und nervöser Natur, er aber wollte Antriebe errichten zu größerer Menschlichkeit. Das Leben mußte wie eine Lawine über die Menschen hingegangen sein, ehe sie zu seiner Schönheit kamen. Wer arbeitete, wurde so vom Leben getroffen und gezeichnet, und als einen solchen Arbeiter malte er sich selbst.

Man fühlt den Ruck, mit dem hier alles angehalten wird, was das Zeitalter van Goghs hervorbrachte. Die bequeme, bürgerliche Lebensführung vieler derzeitiger Maler verführte immer mehr zur Differenzierung und Kondensierung der darstellerischen Mittel, zu einer Verfeinerung der Subtilitäten, die nur noch Selbstzweck war. Es schien unmöglich, die Malerei noch mehr zu raffinieren und das ästhetische Bewußtsein zu erhöhen. Die Grenzen waren erreicht und überschritten.

Van Gogh wußte um das Verhängnis und setzte ihm sein Werk entgegen. Darin sind alle Imponderabilien des Kunstwerkes vereinigte Großmacht, strotzend in der Fülle des Elementaren. Van Gogh ist nicht mehr primitiv zu nennen, wenn man übersieht, was er hinter sich gelassen hat, aber elementar. Und das gibt seiner Malerei ohne weitere Vermittlung den unermeßlichen Tiefgang der Wirkung, dem sich nur wenige Maler der folgenden Generation entziehen konnten. Wo noch Menschen jenseits der ästhetischen Dialektik in der Kunst die wesentliche Bedingung ihrer Existenz gefunden haben, da stellt sich ebenso unmittelbar die nahrhafte Beziehung zur Malerei van Goghs her, und kein lästerliches Räsonnement hebt die Magie auf.

In zweiundeinhalb Jahren hat van Gogh mehrere hundert Bilder gemalt. Cézanne wäre in derselben Zeit vielleicht mit einem dieser Bilder wirklich fertiggeworden. Er hätte van Gogh kopfschüttelnd allein gelassen, wenn er ihm begegnet wäre. Das war keine „Kunst für die Museen", wie Cézanne sie wollte. Malerei nur um der Malerei willen, das gab es nicht für van Gogh. Er hatte nichts von einer Schule, die seine Malerei verankert, befestigt hätte. Was er im Atelier von Mauve gesehen und vorsichtig erprobt hatte, ergab keine Ausdruckslehre für den Schwung in ihm, das Temperament, das Gefühl, die Schwärmerei, die Inbrunst. Er mußte eine Lehre haben, schlicht und einfach, womit sich schwärmen ließ als Maler. Er ging den Weg über die Zeichnung, jedes Gemälde weist auf diese Herkunft. Mit Strichen konsolidierte er die Erscheinung. Wie ein Handwerker lernte er sich selbst die Griffe. Einmal nahm er Waschbläue und Kaffeesatz, weil die Farben zu Ende gegangen waren[17]. Später genügten gelegentlich Anstreicherfarben. Van Gogh dachte nicht daran, eine Meisterschaft zu gewinnen wie die alten Meister. Er kam mit der Technik aus, die er den Impressionisten in Paris verdankte. Die Palette war gereinigt, die Mittel schmiegten sich in seine Hand, er fand die Möglichkeit, sich auszudrücken und den Ausdruck gesinnungshaft zu aktivieren. Er war so weit, sich loslassen zu können. Und er ließ sich los. Die Sabotierung des Privaten im Gemälde entzog sich seiner Einfalt, er begriff nicht den Anspruch einer Trennung von Mensch und Maler. Er fand keinen Widerspruch in der beiderseitigen Durchdringung, der Cézanne veranlaßte, sich totzustellen. Van Gogh komplizierte sich nicht während des Denkens, er bemerkte nicht die Fußangeln und Wolfsgruben im durchschrittenen Gebiet, er blieb ungefährdet in der geraden Marschrichtung und erreichte das Ziel. Nichts störte dauernd das Dasein in der romantischen Totalität, als er in Arles mitten in der Sonne stand. Er war von einer unzeitgemäßen Einfachheit

und Geschlossenheit, der Instinkt leitete ihn zum System. Er erfand keine Theorie des Malens, aber aus seiner Malerei ergibt sich Theoretisches. In seinen Briefen finden sich Gedanken über die Malerei, keine Dispositionen aus dem Denken heraus, um die Hand zu dirigieren, sondern Resultate der Arbeit. Van Gogh wußte um die „sinnlich-sittliche" Wirkung der Farbe, ohne sich mit Goethes Farbenlehre beschäftigt zu haben. Er gab in dieser Hinsicht seiner Malerei etwas Zukünftiges, was die folgende Generation erfaßte. „Man muß die Liebe zweier Liebenden durch die Ehe zweier Komplementärfarben, durch ihre Mischung, ihre Ergänzung und die geheimnisvolle Vibration der verwandten Töne ausdrücken, den Gedanken einer Stirn durch das Ausstrahlen eines hellen Tones auf einer dunklen Stirn ausdrücken, die Hoffnung durch irgendeinen Stern, die Glut eines Wesens durch die Strahlen der untergehenden Sonne[18]." Immer wieder deutete er diese besondere Funktion der Farbe als etwas Essentielles der Malerei. Und heute ist das Bewußtsein dieser Funktion ein weitverbreiteter Besitz. Es versteht sich, daß eine Menge Maler sich des Geheimnisses der Farbe rationalistisch bemächtigt haben, indem sie sich van Goghs Systematik in Bruchstücken erschlichen und die Beute wegschleppten. Aber, was ist mit Bruchstücken zu machen? Ein Ganzes ergibt sich nur einem Ganzen, und die wenigsten durchloteten den Ozean van Gogh, ohne Schaden zu nehmen. Mit Messungen allein ist nichts getan. Man kann nicht aus dem Denken und dem Handeln zweierlei machen, wenn es um die Kunst geht. Der Impuls ist alles. „Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen Denken und Handeln," erwiderte er, als sein Bruder ihn vor allem einen Denker nannte[19]. Die Kunst fühlt sich am wohlsten, wo sie nicht erkannt wird, wo sie in aller Simplizität wie eine Naturkraft treibt und wirkt. Van Gogh unterstellte sich demütig ihrer Kraft, er folgte ihrer Wirkung wie göttlichem Gebot. Er fühlte, sie war die Mitte seines Menschen, daraus wölbten sich die dunklen Brücken zu den Bildern und bildeten um ihn herum das Bogenwerk eines Domes. Es schien, die Mission ließ sich erfüllen. Man mußte arbeiten, rastlos arbeiten, bis das Inkognito des Baues von selber fiel.

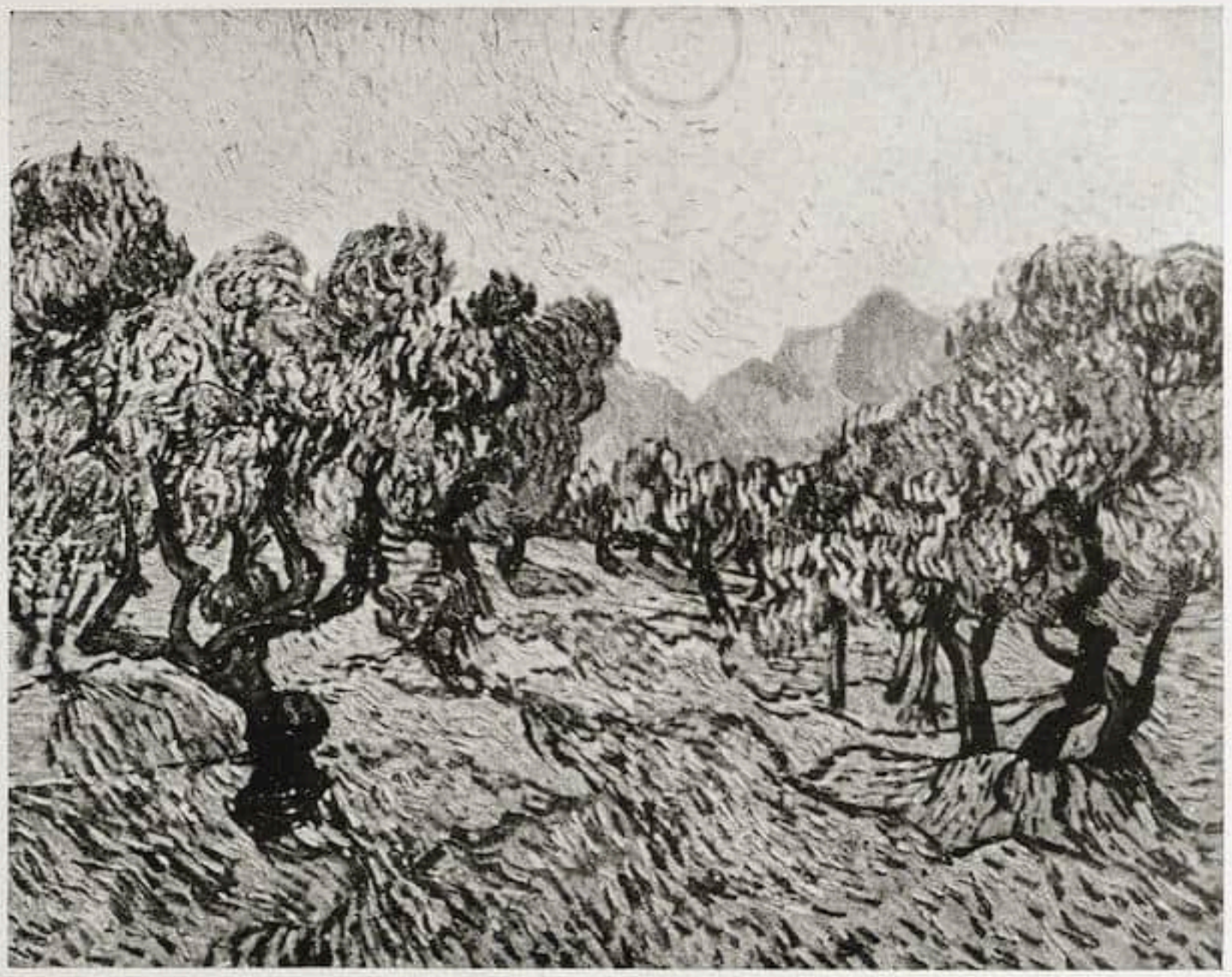
Als er zusammengebrochen und der Schleier seines Werks gelüftet war, versammelten sich die Neugierigen, um Qualitäten festzustellen. Van Gogh, den die Zerstreutheit und Verderbtheit seiner Zeit zu vernichtender Singularität verurteilt hatten, verfiel der Lästerung. Erst später einigten sich die schweigend Ergriffenen, sie wurden Bürgen seines Ranges inmitten der Prominenten der Geschichte. Noch einmal ließ sich einen Augenblick lang denken, die Wirkung der Kunst käme vom menschlichen Auftritt selbst. Noch einmal ließen sich alle Fragen vom Standpunkte des Lebens stellen. Aus Frage und Antwort wurde ein feuriges Gespräch mit den stummen Mächten, von denen wir beherrscht sind. Man war genötigt, seinen ganzen geistigen Besitzstand noch einmal zu prüfen. Das Werk van Goghs wurde Epoche, bezeichnete ein Ende und einen Anfang. Die Stimmen mehren sich, dieser Anfang habe sein Ende schon wieder gefunden. Man lächelt; jede Prognose, jede Messung ist Lästerung. „An jede große und gute Tat eines Menschen heftet sich mit dem Begriffe der Wirkung der schicksalsvolle einer zeitlichen Dauer, in der ihr unsterblicher Kern stumm ausreift wie eine herbstliche Frucht, während ihr Zufällig-Scheinbares sich aufzehrt," schrieb Rudolf Borchardt. Das Beispiel dieses Malers wird sich eines Tages noch symbolisch aufrichten, denn es stellt sich ununterbrochen aus sich selber her und immer wieder legt ein Mensch, ergriffen vom Unerhörten dieses Werkes, hingerissen von der mächtigen, leidenschaftlichen Gebärde, in sein Leben jene heroische Absichtlichkeit, die Einheit wiederherzustellen. In diesem Sinne wird van Gogh noch dauern, wenn

seine Malerei schon trümmerhaft geworden ist, unsterblich als Charakter, als höchste menschliche Potenz.

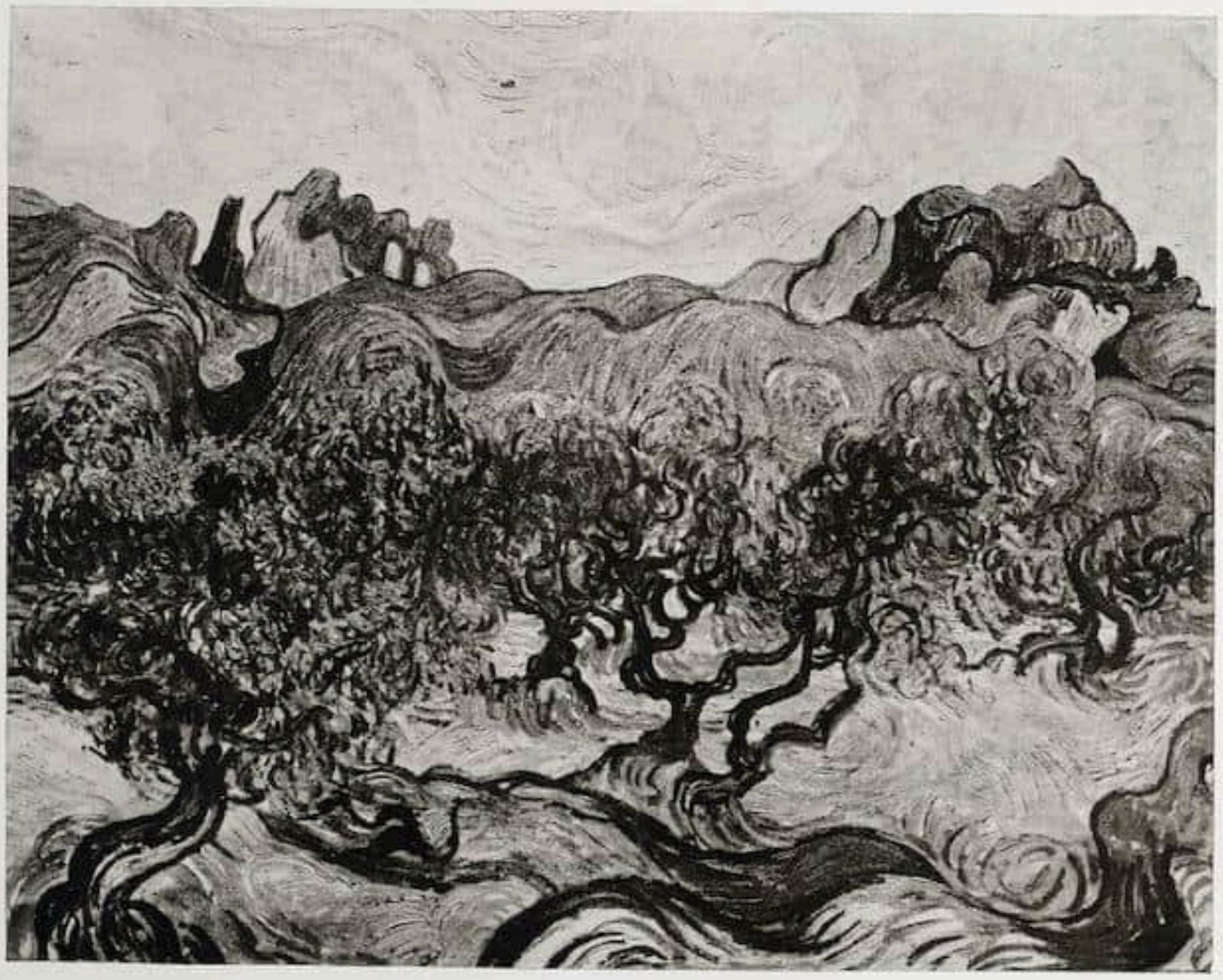
ANMERKUNGEN

[1] Julius Meier-Gräfe: Vincent. Verlag R. Piper & Co. München 1921. Das rein Biographische der Darstellung ist diesem Werk entnommen.
[2] G. F. Hartlaub: Vincent van Gogh. Aus der Auswahl der Briefe (S. 50). Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1922.
[3] Ebendort (S. 47).
[4] Ebendort (S. 46). In demselben Brief das im Text folgende Zitat.
[5] Julius Meier-Gräfe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3. Band (S. 612). Verlag R. Piper & Co. München 1923.
[6] G. F. Hartlaub: Vincent van Gogh. Aus der Auswahl der Briefe (S. 61).
[7] Ebendort (S. 62).
[8] E. H. Du Quesne-van Gogh: Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh (S. 66). Verlag R. Piper & Co. München 1920.
[9] Ebendort (S. 67).
[10] Hans Prinzhorn: Bildnerei der Geisteskranken (S. 350). Verlag Julius Springer. Berlin 1922.
[11] Ludwig Klages: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft Verlag J. A. Barth. Leipzig 1921.
[12] Hans Prinzhorn: Bildnerei der Geisteskranken (S. 7 und 9).
[13] G. F. Hartlaub: Vincent van Gogh. Aus der Auswahl der Briefe (S. 51).
[14] Ebendort (S. 50).
[15] Ebendort (S. 54).
[16] E. H. Du Quesne-van Gogh: Persönliche Erinnerungen (S. 48).
[17] G. F. Hartlaub: Vincent van Gogh. Aus der Auswahl seiner Briefe (S. 58).
[18] Just Havelaar: Vincent van Gogh (S. 38). Verlag Max Rascher. Zürich 1920.

Lovis Corinth / Kämpfende Ritter. Aus: „Götz von Berlichingen"
Verlag Fritz Gurlitt, Berlin



Vincent van Gogh — Olivengarten. 1889



Vincent van Gogh — Olivenhain

Photo R. Piper & Co.

Gian Francesco de'Maineri
Die hl. Familie

Ein unbekanntes Bild des Gian Francesco de'Maineri

Mit einer Tafel

Von G. v. TÉREY

VENTURI hat auf Maineri aufmerksam gemacht und sich in einigen Aufsätzen mit ihm ausführlich beschäftigt[1]. Nachweisbar ist der Künstler, der für die Höfe von Ferrara und Mantua gearbeitet hat, zwischen 1489 und 1504. Er wird nicht nur als Maler, sondern auch als Miniaturist genannt. Auf einem Gemälde mit der Darstellung der heiligen Familie (früher im Besitze des Advokaten Ettore Testa in Ferrara[2]), nennt er sich „parmensis", also aus Parma gebürtig. Dieses Bild mit der vollen Namensbezeichnung bildete den Schlüssel zur Rekonstruktion seiner Werke, was bei seinen Darstellungen mit der heiligen Familie keine Schwierigkeiten verursachte, denn sie gleichen sich außerordentlich und weichen voneinander nur wenig ab. Dies gilt von seinen Bildern im ehemaligen Besitz von Ettore Testa, in der Berliner Galerie (Eigentum des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins), in der Prado Galerie zu Madrid und einem Bilde im Besitze von Elia Volpi in Florenz. Jedesmal sehen wir eine Komposition von drei Figuren: links Josef, rechts Maria, die in zierlicher Weise mit beiden, etwas emporgehobenen Händen hinter dem Körper des Kindes ein weißes Tuch hält. (Auf dem Volpischer Bilde fehlt das Tuch.) Auf drei der Bilder bildet eine reiche Renaissance-Architektur[3] mit Statuetten den Hintergrund, während auf dem Madrider Bilde eine felsige Landschaft sichtbar ist.

Unlängst tauchte auf der XXX. Auktion des Ernst-Museums in Budapest (Nr. 78) eine kleine Tafel (Holz 39×37,5 cm) auf, die ohne Zweifel als ein Werk des Gian Francesco de' Maineri angesprochen werden kann und hier genannt werden möge, weil es in der einschlägigen Literatur nicht erwähnt ist. Es handelt sich ebenfalls um eine heilige Familie. Die Komposition besteht auch hier aus drei Figuren. Wiederum bilden Madonna und Kind die Hauptfiguren, während Josef mehr in den Hintergrund tritt. Das Motiv des Emporhebens des weißen Tuches, welches auf drei der genannten Bilder vorkommt, fehlt hier. Das Christuskind füllt den ganzen Vordergrund aus. Sein Kopf ist nicht gegen die hinter ihm befindliche Mutter mit gefalteten Händen gerichtet, sondern vorwärts. Mit beiden Händen hält er einen Apfel. Der links neben der Madonna stehende Josef blickt liebevoll auf das Kind herab. Hinter dem Kopfe der Madonna ein Ausblick durch eine Fensteröffnung in eine Landschaft, deren rückwärtigen Teil hellblaue Berge bilden. Auffallend ist die Einstellung des Christuskindes, indem es von den Eltern abgewendet erscheint, wodurch der intime Kontakt, trotz des andächtigen, auf das Kind gerichteten Blickes der Mutter, nicht recht zur Geltung kommt. Auf den obengenannten Bildern kehrt das Christuskind in seinen stark entwickelten Formen immer wieder, auf dem Budapester Bilde erscheint es noch kräftiger. Die Madonna ist voller Anmut, von natürlicher Einstellung; ihr Blick ist an-

---

[1] Archivio storico dell' Arte 1888, S. 88—89; L'Arte 1907, S. 33 ff.; Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, 1890, S. 183 ff. — Vgl. auch Ad. Venturi, Storia dell' Arte italiana, Bd. VII, S. 1104, woselbst die obengenannten vier Bilder abgebildet sind.

[2] Wahrscheinlich identisch mit dem Bilde der Sammlung Sir Julius Wernher in London.

[3] Auf dem Bilde mit der Geißelung Christi in der Kollektion des Sir Herbert Cook in Richmond schwelgt Maineri geradezu in den Formen der Renaissance-Architektur.

dachtsvoll, der Ausdruck lieblich. Zu dem ganzen Reiz trägt auch ihr origineller Kopfputz und ihr Mantel bei. Während sonst bei italienischen Madonnen der Hals vollkommen frei erscheint, schlingt sich hier um den ihren eine leuchtend blaue Draperie, die unter den Ohren geknotet, um den Kopf geführt über die Schultern herabfällt und einen Teil des roten Mantels, unter welchem das dunkelgrüne Gewand hervorschaut, bedeckt. Sowohl auf dem Budapester Bilde als auch auf des Meisters Bildern in Berlin und Madrid ist diese malerisch wirkende Draperie durch eine Agraffe zusammengehalten. Dieses Motiv der Drapierung kommt äußerst selten vor — in ähnlicher, aber einfacherer Form auf einem Madonnenbilde von Bramantino [1] im Museum zu Boston (Nr. 9), das noch ganz unter dem Einflusse von Ercole Roberti entstand. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Maineri zu diesem Motiv durch Bramantino angeregt wurde. Charakteristisch ist ferner auf dem Budapester, wie auch oben erwähnten Bildern die Faltengebung der Draperie und des Mantels der Madonna in starken, wulstigen Formen, die zu den sonstigen Details in Kontrast stehen. Die harmonische Farbenzusammenstellung und der überaus liebliche Ausdruck der Madonna tragen wesentlich zu der angenehmen Gesamtwirkung des Bildes bei, welches Maineris Darstellungen mit der heiligen Familie um ein weiteres Stück bereichert.

[1] Abb. im Bulletin des Museums XI (1913).

Holzschnitt aus Meder, Quadragesinale de filio prodigo
Basel 1495
J. Halle, München. Kat. 59, Nr. 24, 25

R U N D S C H A U

Sammlungen

KUNST IM SAARGEBIET

Der Kunstetat fast aller städtischen Museen in Deutschland ist im vergangenen Jahr äußerst knapp bemessen worden. Köln die größte rheinische Museumsstadt mit einem Kunstgut wie es wenige europäische Großstädte besitzen, mit Sammlungen mittelalterlicher, ostasiatischer und neuzeitlicher Kunst von Weltruf, hat für Neuerwerbungen gar keine Mittel bewilligt. Millionen werden für Sportveranstaltungen, Stadionbauten usw. ausgegeben, die Oper, der Stolz jeder Provinzstadt, kostet Hunderttausende und Veranstaltungen von Wettspielen, Regatten, Turnieren für Leibesübungen jeder Art verschlingen alle Mittel, die für „kulturelle" Zwecke verfügbar sind. Um so mehr Beachtung und Anerkennung muß es finden, daß eine Stadt, die bisher künstlerisch wenig hervorgetreten ist, Saarbrücken, durch die verantwortungsbewußte Tätigkeit der maßgebenden Stellen, vor allem des Herrn Ministerialrat Dr. Colling, gerade in der letzten Zeit mit verhältnismäßig geringen Mitteln eine neue Sammlung aufgebaut hat. Vorbildlich ist die Art, wie hier unter Beschränkung auf das bildmäßige Aquarell und die Graphik, die durch den geringen Etat geboten war, ein Überblick über das Schaffen der bedeutendsten Künstler der Zeit gegeben wird. Man will vor allem den Schülern der Kunstgewerbeschule durch umfassendes Anschauungsmaterial die Möglichkeit geben, sich über die Arbeiten der hervorragendsten lebenden Künstler zu orientieren. Corinth und Slevogt weisen noch in den Bereich des Impressionismus, Kirchner, Nolde, Heckel, Otto Müller, Schmidt-Rottluff und Pechstein dokumentieren die Vielgestaltigkeit und innere Kraft des Brücke-Kreises. Beckmann, Kokoschka, Rohlfs, Marc, Feininger, Klee sind mit sorgfältig ausgewählten typischen Arbeiten vertreten, ebenso wie Dix und Groß, die markantesten Erscheinungen der jungen Generation. Reichhaltig ist die Kollektion von Zeichnungen und Graphik der Plastiker: Barlach, Lehmbruck, Albiker, Sintenis, Archipenko, Scharff usw. Fast kein Künstler von persönlicher Prägung fehlt und es seien noch genannt: Meid, Großmann, Kanoldt, Mense, Kollwitz, Kubin, Lasar Segall, Felixmüller, Nauen, Meidner, Campendonk, Dawringhausen, Schrimpf, Seewald, Schlichter, Scholz, Gleichmann usw. Eine Abteilung saarländischer Künstler, darunter eine Kollektion von Weißgerber, schließt sich an. Die nordische Kunst wird durch sechs der wichtigsten Blätter von Munch repräsentiert, die belgische ähnlich durch Arbeiten von James Ensor. An dieser Stelle, heute mehr als je im Brennpunkt zweier Kulturen, begegnet sich deutsches und französisches Kunstschaffen der Zeit und wieder einmal erweist sich, daß die künstlerische Bewegung in Deutschland sich in den letzten Jahrzehnten mit ungewöhnlicher Intensität entwickelt hat.

Frankreich hat ausgezeichnete Arbeiten von Picasso, Renoir, Laurencin, Pascin, Gromaire, Lurçat, Derain, La Fresnaye, Signac, Kogan u. a. beigesteuert. Von Rußland sind Chagall, Kandinsky und Jawlensky ausgestellt. Das Ganze ist von einer Geschlossenheit, die selbst bei einem flüchtigen Überblick zeigt, daß ein einheitlicher künstlerischer Wille mit hohen Anforderungen an Qualität hinter dieser Sammlung steht, deren Niveau man manchem Museum wünschen möchte. *K.*

VON DER SIXTINISCHEN KAPELLE

Der Direktor der vatikanischen Gemäldesammlungen Biagio Bigatti ist mit dem Problem einer Umgestaltung der sixtinischen Kapelle beschäftigt. Sein Plan geht dahin, hier eine Gruppe von Werken, die zu ihr bzw. zu Michelangelo in Beziehung stehen, zu vereinigen. In erster Linie handelt es sich um die Überführung des Grabmals Sixtus IV. aus dem Museo Petriano, wo es keine besonders günstige Aufstellung gefunden hat, in die Kapelle, deren Stifter Sixtus IV. war. Ebenso soll die Pietà Michelangelos von ihrem ungünstigen Standort in der ersten Kapelle rechts in S. Peter entfernt werden und auf dem Altar der Sixtina ihren Platz finden: also Beginn und Ende der Kunst Michelangelos nebeneinander. Schließlich handelt es sich darum, die Teppiche Raffaels an ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückzuführen. Dazu sollen jedoch nicht die heute in der Gallerie degli Arazzi befindlichen Stücke verwandt werden, sondern neue in der Fabbrica degli Arazzi des Vatikans anzufertigende Kopien. *L. S.*

NORWEGISCHES FREILUFTMUSEUM[1]

Über das im norwegischen Volksmuseum befindliche Freiluftmuseum ist kürzlich eine Veröffentlichung mit 47 Tafeln erschienen, die eine gründliche Einführung in diese Sammlung alter Heimstätten Nor-

[1] Friluftmuseet på Norsk Folkemuseum. Oslo 1925.

wegens vermitteln soll. Bauten, Geräte und Hauseinrichtungen, ganz besonders aber die alte Holzbaukunst Norwegens mit der Stabkirche in Gol (12. Jahrh.) an der Spitze, werden in dieser Publikation behandelt.

Für alle diejenigen, die eine Reise nach der norwegischen Hauptstadt nicht verwirklichen können, wird das Buch mit seinen vielen guten Abbildungen als Ersatz dienen, da es einen guten Einblick in eine fremde, bald vergangene Welt gibt. *A.*

DIE UNIVERSITÄTSPORTRÄTS IN OXFORD

Der erste Band des großangelegten Katalogwerkes der Bildnisgalerie in Oxford ist bereits vor 14 Jahren erschienen. Mit den neuen Bänden II und III setzt die Verfasserin ihre ikonographische Arbeit fort[1]. In den umfangreichen und verschwenderisch illustrierten Bänden beschreibt und identifiziert sie die vielen Hunderte von Stiftern, Donatoren, Professoren und Freunde der Universität, die in den Colleges und Hallen Oxfords herumhängen. Ihr Interesse ist im wesentlichen biographischer Natur. Die künstlerische Seite der Aufgabe, Identifizierung der Maler und Bildhauer, ihre Gruppierung nach Schulen, die Stilanalyse usw. wird nicht einmal berührt, doch würde sich das schon lohnen, denn unter den Malern, besonders des 16. und 17. Jahrhunderts, befinden sich, nach den Illustrationen zu urteilen, verschiedene achtbare Größen, vor allem Johannes Corvus, ein Flame, der um 1520 nach England gekommen zu sein scheint und u. a. das wie ein Holbein anmutende Porträt des Richard Foxe malte. Sind in England erst einmal die Kunsthistoriker so zahlreich wie anderswo, dann wird auf dieser Insel manche schöne Entdeckung zu machen sein.

Bodmer.

COBURG

Aus Anlaß der zweihundertsten Wiederkehr von Daniel Chodowieckis Geburtstag (26. Oktober 1726) stellt die graphische Sammlung der Veste Coburg, die über zweihundert Handzeichnungen und 4000 Radierungen des Meisters besitzt, eine Auswahl der wertvollsten Blätter aus.

DEN HAAG

Das Museum Mesdag im Haag hat seit einigen Jahren in der Person von H. Steenhuis, dem ehemaligen Unterdirektor am Amsterdamer Reichsmuseum, einen ausgezeichneten Renovator gefunden. Steenhuis ließ in dem Museumsgebäude einige räumliche Veränderungen vornehmen, er gab den Gemälden z. T. eine andere Anordnung, und er richtete in einem Oberlichtsaal eine kleine Ausstellung von Gemälden ein, die nicht aus dem Besitze des Museums stammten, dem Museumsbesucher aber neues Interesse erwecken sollten. Dies geschah. Die Kritik gab ihren einmütigen Beifall mit den getroffenen Reformen kund, und es wurde betont, daß der Besitz an Gemälden der Haager Schule, nicht zuletzt die Kunst des Sammlers Mesdag selber dank der neuen Anordnung weit besser zur Geltung käme. Jedoch hatte Steenhuis sich mit seinen Maßnahmen gegen den Buchstaben des Testaments versündigt; dieses bestimmte, daß in der Mesdag-Sammlung auf ewig alles so bleiben müsse wie es die Erblasser angeordnet hatten. Der Kultusminister, der mobil gemacht wurde, veranlaßte darum Steenhuis, die alte Anordnung wiederherzustellen, und so ist denn das Mesdag-Museum wieder in seinen Schlaf zurückgesunken. Die zur Förderung der Kunst eingesetzte Regierung ist es selber, die die kulturelle Wirkung der holländischen modernen Kunst lahm legt. *H.*

DÜSSELDORF

Das Städtische Kunstmuseum veranstaltete eine Neuordnung seiner Sammlung, um im Jahre des Fremdenbesuches der „Gesolei" ausschließlich Düsseldorfer Kunst zu zeigen. Die Zusammenstellung beginnt mit Cornelius und mit den älteren Meistern des Schadow-Kreises, die in religiöser Kunst, in Porträt und Landschaft an der Schulentwicklung hervorragenden Anteil hatten. Die Bedeutung der Genremalerei mit ihrem skandinavischen Einschlag wird in einem besonderen Saale gewürdigt. Die spätere, dem französischen Impressionismus verwandte, intime Landschaftsmalerei leitet zu den modernen Düsseldorfern über. Ein kleineres Kabinett vereinigt die wenig bekannten Düsseldorfer Kupferstecher des 18. Jahrhunderts mit Illustratoren der Schadow-Schule. *Bernd Lasch.*

HANNOVER

Im Kestner-Museum ist die ägyptische Abteilung neugeordnet und läßt erst jetzt, in einen größeren Raum versetzt und in einer vermehrten Zahl von Vitrinen übersichtlicher aufgestellt, ihre Bedeutung auch dem Nichtkenner klarwerden. Im Gegensatz zur Sammlung der Nachbarstadt Hildesheim sind hier in erster Linie Werke des Mittleren und Neuen Reiches ver-

[1] Catalogue of Portraits in the Possession of the University, Colleges, City and County of Oxford. By Mrs. Reginald Lane Poole. Bd. II u. III. (Oxford University Press. 35 s.)

treten, und die Großplastik tritt zurück hinter den Schöpfungen der Kleinkunst. Dieser letzteren galt vor allem die Liebe des Gründers, August Kestner, der, begabt mit feinem Kunstverständnis, selbst nicht ohne Kennerschaft und in regen Beziehungen zu den Größen der jungen Wissenschaft, Dinge höchster Qualität in Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts trotz beschränkter Mittel zu erwerben verstand.

Als besonderer Kenner erweist sich Kestner in der Skarabäensammlung, die in charakteristischen Beispielen von der Epoche des Mittleren Reiches über die roheren Gebilde der Hyksoszeit zum Neuen Reich führt. Es begegnen Königsnamen von der 12. bis zur 19. Dynastie. Bisweilen ist die Käferform zu einer anderen Tiergestalt umgebildet. Ein Ringstein mit dem Namen des Königs Amenemmes III. trägt auf der Oberfläche ein liegendes Nilpferd, ein Stein der Königin Achotep eine schlafende Ente. — Ein Beispiel ägyptischer Glasindustrie bietet das Oberteil der Statuette der Göttin Thoeris, datierbar durch die Nennung des Namens Amenophis II., und so als die früheste bekannte figürliche Darstellung in Glas erscheinend.

Die Kleinplastik ist ferner vertreten durch eine Fülle kleiner Götter- und Tierfiguren, darunter hervorragend eine durch die erhaltene Vergoldung und Reste farbiger Pasten ausgezeichnete Osirisgestalt und ein streng stilisierter Katzenkopf. Groß ist die Zahl der Totenfiguren aus Stein, Holz, Fayence, die schönste die in Holz geschnitzte Gestalt eines Rechnungsführers der Königlichen Kornmagazine der 18. Dynastie. Die Gesichtszüge sind aufs sorgfältigste herausgearbeitet, die Körperformen auch durch die Mumienhülle hindurch kenntlich gemacht. In Holz geschnitzt sind auch die Toilettengeräte aus der Zeit des Neuen Reichs: zwei fein gearbeitete Kopfstützen in Mondsichelform geschmückt mit Masken des Gottes Bes, verschiedene Salblöffel in Form eines Lotosblütenstraußes, eines Königsnamenrings und originelle Salbgefäße wie die Meerkatze, die ein Büchschen zum Palmkapitell ausgestaltet vor sich trägt.

Unter den größeren Werken der Rundplastik ist nur die unvollständig erhaltene Gruppe eines Amonpriesters in Theben und seiner Frau aus der Zeit des Neuen Reiches bemerkenswert. Zahlreicher sind die Grabstelen, einfache für den kleinen Mann, künstlerisch hochstehende für die Priester und hohen Beamten des Königs, aber alle an Feinheit der Ausführung überragt durch einen hochrechteckigen Grabstein, der sich ungefähr auf das Jahr 1926 v. Chr. datieren läßt. Die übliche Reliefdarstellung des verstorbenen Ehepaares vor dem Opfertische ist hier auf den unteren Teil der Kalksteinplatte gesetzt. Die wundervolle Behandlung der Köpfe mit den zarten Schwellungen der Wangen, den weichen Einbettungen von Auge und Mund neben der bis aufs kleinste plastisch durchgeführten Behandlung der Perücke und aller Einzelheiten der Tracht läßt diese Stele zu den schönsten der Epoche überhaupt zählen. *M. Jorns.*

LONDON

Das Britische Museum gibt nun ein eigenes Publikationsorgan heraus, betitelt „The British Museum Quarterly". Die erste Nummer ist soeben erschienen (Preis 2 s.) und wird eröffnet mit einer Beschreibung und Reproduktion der vor einiger Zeit in Alexandria aufgefundenen Sokrates-Statuette Andere darin beschriebene und abgebildete Neuerwerbungen sind die 15 chinesischen Silbergefäße aus der Tangzeit, die im letzten Winter bei Yamanaka zu sehen waren, eine römische Aschenurne aus der republikanischen Periode und das einzige bekannte Exemplar eines Stundenbuches, gedruckt von Pigouchet in Paris, 1494, für Jean Richard, Buchhändler zu Rouen. *Bodmer.*

NEW YORK

Das Metropolitan-Museum hat soeben aus dem Fonds, den Hugo Reisinger im Jahre 1906 für den Ankauf moderner deutscher Kunstwerke gestiftet hat, eine Toteninsel von Arnold Böcklin um den Preis von 150000 Sfcs. erworben. Es ist diejenige Fassung des viermal von Böcklin gemalten Themas, die er 1880 für Madame Berna, die spätere Gräfin Oriola, geschaffen hat. Gleichzeitig hat das New Yorker Museum eine der römischen Landschaftsskizzen zum Geschenk erhalten, die Böcklin 1852 für einen amerikanischen Italienreisenden gemalt haben soll. *n.*

OSSEGG (Nordwestböhmen)

Wiedereröffnung der Galerie des Zisterzienserstiftes Ossegg. Die Sichtung, Hängung und Katalogisierung hat Dr. Josef Opitz, Prag, durchgeführt. Die Sammlung ist besonders bemerkenswert durch die zahlreichen böhmischen Bilder und Statuen aus dem 15. und 16. Jhrh., durch eine Zahl trefflicher Niederländer und vor allem durch die vielen Bilder des Anton Kern. Ein illustrierter beschreibender Katalog ist bereits im Druck.

WORMS

Am 23. Juni ist im Heylshof die berühmte Sammlung des verstorbenen Freiherrn von Heyl zu Herrnsheim der Öffentlichkeit übergeben worden. Worms ist damit um eine Sehenswürdigkeit von Rang bereichert. Viele der Werke sind bekannt, besonders die der altdeutschen und niederländischen Schulen: die schöne Tafel des „Meisters der Glorifikation Mariae", der Sippenaltar von Anton Woensam, die ausgezeichneten Bildnisse von Hals, das reitende Paar von Thomas de Keyser, der köstliche Molenaar, ein prächtiger Terborch, ein liebenswürdiger Greuze. Von neueren Meistern sind Steinle, Knaus, Schwind und besonders Böcklin und Lenbach ausgezeichnet vertreten. Besonders wertvoll sind auch die Handzeichnungen alter Meister, unter denen viele für die Forschung wichtig sind; ferner die gotischen Skulpturen und die Renaissancebronzen, die schönen Glasmalereien aus dem 15. und 16. Jahrhundert, endlich die Sammlungen von Porzellan, rheinischem Steinzeug und Gläsern. Die Neuordnung hat mit feinem Takt Swarzenski-Frankfurt besorgt.

Ihren besonderen Reiz erhält die Stiftung dadurch, daß sie im Haus ihres Schöpfers bleibt und in der Aufstellung der wohnliche Charakter der Privatsammlung gewahrt wurde. *ch.*

Ausstellungen

DIE FÜNFTE THÜRINGER KUNSTAUSSTELLUNG

Das Landesmuseum in Weimar hat die 5. Thüringer Kunstausstellung als Gast aufgenommen. Prof. Dr. Köhler, der Direktor der Staatl. Kunstsammlungen, gibt in dem Vorwort des Kataloges ihrer Zukunft mit liebenswürdigen Worten viel gute Wünsche und seine Hoffnung, sie bald in einem eigenen Heim begrüßen zu können. Man wird das begreifen; es ist unerquicklich, einen großen Bestandteil guter Bilder der eigenen Galerie speichern zu müssen, um Leistungen Platz zu machen, die allzuoft nur dilettantisch sind. Eine qualitative Auslese der eingesandten Arbeiten durch die vielköpfige Jury — schon das eine Erschwerung — scheint von dem gewiß verständlichen Wunsche, ein möglichst erschöpfendes Bild der Thüringer Kunstübung zu bieten, gelähmt worden zu sein.

Es fehlen, das stellt man zunächst fest, die Künstler des Bauhauses: Muche, Schlemmer, Moholy, Kandinsky, Feininger und Klee. Auch Feininger und Klee, obwohl sie noch in Weimar wohnen! Auch Feininger, obwohl er seine Bildmotive immer wieder aus der nächsten Umgebung Weimars geholt hat, obwohl er also auch im landläufigen Sinne Thüringer Heimatkünstler genannt werden muß! Eintönig ist das Bild der Ausstellung trotzdem nicht. Wenn man von den dilettantischen Arbeiten absieht und auch von den konstruktiven Dexels aus Jena, die formal zwischen Moholy und den Franzosen stehen, so scheiden sich deutlich und interessant in ihren Varianten, eine alte und eine junge Weimarer Malergeneration.

Max Merker ist wie ein verspäteter Buchholz, manchmal nicht ohne Anklänge an Corot, fein und still. Walter Klemm bringt schöne stimmungssatte Landschaften, immer einheitlich auf einen Ton gestimmt, wie die „Saalebrücke" in silbrigem Blau oder die „Winterlandschaft" aus der Nachfolge Brueghels. Von den Weimarer Landschaftern der älteren Generation fehlen Fröhlich, in dessen Bildern die romantische Landschaft eines Schwind merkwürdig grau-dunstig verdämmert und manche andere. Otto Rasch, der Porträtist, verleugnet seine Herkunft nicht aus der Schule Leibls und Schuchs. Das sind die besten Repräsentanten des alten Weimar. Nur Klemm und Meseck, der noch genannt sei, sind von der modernen Bewegung berührt. Im ganzen genommen ist das Bauhaus für Weimar eine Episode gewesen, die — man muß es bedauern — kaum Spuren hinterlassen hat. Denn die junge Generation, schon damals in stiller Opposition gegen dessen Tendenz, geht andere Wege. Da ist zunächst Peter Röhl, ein unruhiger Geist, aber mit künstlerischen Instinkten. Er zeigt, angeregt von chinesischen Bildern, bewegt dekorative Gemälde von sicherer Flächenwirkung. Aber Peter Röhl ist Außenseiter, gehört dem Alter und der Kunst nach ebensosehr und ebensowenig noch zur älteren Generation. Hans Driesch und Hans Breustedt aus Weimar sind die Jungen und Zukünftigen. Auf beide sei nachdrücklich hingewiesen.

Drieschs Bilder sind manchmal steif und gestellt, aber stets von bedeutender Komposition und farbiger Intensität. Das Kolorit entwickelt sich nicht immer ganz überzeugend aus der Tiefe seines branstigen Grundes. Sonderbar genug, diese Maler nehmen den braunen Galerieton wieder auf, den die Freilichtmalerei des 19. Jahrhunderts — so schien es — endgültig beseitigt hatte. Ihr Vorbild ist Rembrandt, und zwar der späte. Das Familienbild Drieschs, das auch der

Katalog abbildet, hat seinen größeren Ahnen in dem alten Rembrandt der Braunschweiger Galerie. Aber die Farben in ihrer harten Leuchtkraft, die Figuren in ihrer starren Haltung, haben eine verblüffende Gemeinschaft mit den harten, bunten Bildern der früheren holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Darüber täuschen die branstigen Töne nicht weg. Darin liegt auch ihre Gemeinschaft mit den präzisen Formungen eines Dix und Scholz, mit der sogenannten „Neuen Sachlichkeit", die jene kritisieren. Hans Breustedt ist neben Driesch das bedeutendste junge Talent der Ausstellung. Sein Ringen, das Vergrübelte seiner Technik, das seinen Bildern oft etwas Altmeisterliches gibt und das so seltsam mit einer formalen Befangenheit kontrastiert, welche Jugend ist, ergreift. Vielleicht, daß aus dieser Generation, die fernab von satter Selbstzufriedenheit und Selbstgenügsamkeit sich müht, kommt, was wir wünschen und erwarten: eine neue Weimarer Kunst. *K.*

ALTENBURG

Das Landestheater veranstaltet gegenwärtig im Kunsthaus Brauer eine Theaterkunst-Ausstellung, die Bühnenbilder und Entwürfe meist von dem Oberspielleiter Hartmann zeigt, der zugleich Regisseur und Bühnenbildner und ein Schüler Halms und Herterichs ist.

BRESLAU

Man ging diesen Winter bei uns gelegentlich in die Oper, um die Bühnenbilder Alfred Mahlaus zu sehen. Nun zeigen wiederum seine Aquarelle im Museum, einen wie begabten Mann Breslau an ihm verliert. (Er kehrt nach Lübeck zurück, um sich dort freier Arbeit zu widmen.)

Wir sehen Landschaften aus Holland von 1922 und 1923 und aus dem Tessin von 1924. Klare, natürlich sich entfaltende Entwicklung: von einem mehr zeichnenden Arbeiten mit tüpfelndem Farbauftrag kommt M. zu flüssigem, leichtem Tuschen, und während er dem holländischen Landschaftston durch „grauwtjes" gerecht zu werden trachtet, blühen die Farben in südlicher Luft prächtig hervor. Farben, die das Auge trunken machen, sind oft mit kühnem Geschmack zusammengestellt und ergeben mit den wirkungsvoll aufgebauten Formen einzelne Blätter von faszinierendem Reiz (Bergufer mit Felsbrüchen, Bergtürme, aufgerissener Berg mit Fabrik).

* * *

Im August und September dieses Jahres finden in Breslau zwei bedeutende Tagungen statt: der Deutsche Katholikentag und der Deutsche Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz. Aus diesem Anlaß wird eine Ausstellung Schlesischer kirchlicher Malerei und Plastik des Mittelalters veranstaltet werden. „Sie wird zeigen, auf wie hoher Stufe die künstlerische Kultur unserer Grenzprovinz damals stand, daß Oberschlesien, Mittel- und Niederschlesien schon damals eine festgeschlossene Kultureinheit bildeten, und daß dies bis in unsere Tage nahezu unbekannt blieb." So heißt es im Programm der Ausstellung. Die Museumsleitung setzt alles daran, um Bilder, Altäre und Holzfiguren aus der Provinz herbeizuschaffen und hat schon manches Stück von überraschender Schönheit aufgespürt. — Gleichzeitig mit dieser Veranstaltung wird der Poelzigbau in Scheitnig eine moderne österreichisch-schlesische Kunst- und Kunstgewerbeausstellung beherbergen. Österreich wird von Klimt bis Kokoschka, Schlesien von L. v. Kalckreuth bis Kanoldt und Mense vertreten sein. Die Kunstgewerbeabteilung unter der gewiß vortrefflichen Leitung des Architekten Scharoun wird auch Erzeugnisse der Industrie, z. B. der Linke-Hoffmannwerke, enthalten.

Hanna Gr.

DÜSSELDORF

Der Kunstverein plante schon im Juli vorigen Jahres eine Lovis-Corinth-Ausstellung, als der Künstler sich auf der Durchreise nach Holland vorübergehend in Düsseldorf aufhielt. Nach des Meisters Tode mußte zugunsten der Berliner Gedächtnisausstellung der hiesige Plan zunächst aufgegeben werden, der nun mit manchen Einschränkungen durchgeführt ist. Diese knappe Übersicht vertritt fast jedes Jahr der künstlerischen Entwicklung Corinths von 1879—1925 durch eine oder mehrere Schöpfungen, die natürlich den Reichtum dieses Lebenswerkes nur andeuten können. Corinths Spätstil kommt namentlich im Porträt in seiner unerhörten Steigerung und Vertiefung des seelischen Ausdrucks und des formalen Elementes hier wohl nicht zu vollem Bewußtsein. Jedoch läßt diese Ausstellung immerhin des Künstlers überlegenes und unaufhaltsames Fortschreiten in seiner malerischen Entwicklung verfolgen. Ein besonderer Raum ist noch dem Graphiker Lovis Corinth gewidmet. *Bernd Lasch.*

HANNOVER

Nach einer Ausstellung von Signac-Aquarellen und Arbeiten des Hannoveraners W. Wieger, läßt die Kestner-Gesellschaft in einer letzten Veranstaltung vor der üblichen Sommerpause einen bisher

noch kaum bekannten jungen Maler zu Worte kommen, dessen Arbeiten allerlei versprechen. Ernst Thoms, aus der Schule Burger-Mühlfelds (Hannover) hervorgegangen, ist einer von jenen modernen Künstlern, die über die Abstraktion zu einer fast fanatischen Wirklichkeitsdarstellung zurückkommen. Man spürt in jedem seiner Bilder noch das feste Gefüge konstruierender Linien, aber das abstrakte Schema der Komposition ist angefüllt mit inhaltsreichster Gegenständlichkeit. Am wenigsten gelungen sind die Landschaften. Bei ihnen wirkt die sehr überlegte und stückweise Arbeit noch störend. In seinen Varieté- und Zirkusszenen spukt manchmal noch Groß, was ihnen aber keineswegs die Selbständigkeit des Erlebens nimmt. Am stärksten jedoch sprechen die Porträts und zwei größere Bilder „Trödelladen" und „Dachboden".

Der Kunstverein zeigt in seinen Räumen eine große Graphikausstellung, die in allem die Verheißungen, die durch die diesjährige Frühjahrsausstellung gemacht worden waren, hält. Es fehlt kein Künstler Deutschlands, der in Schwarz-Weiß oder im Aquarell etwas zu sagen hat. Ganz besonders hingewiesen sei auf die Arbeiten von Liebermann, Slevogt, Zille und Käthe Kollwitz, von denen eine besonders reiche und gute Auswahl zu sehen ist. *Stuttmann.*

KOMOTAU (Nordwestböhmen)

Die Museumsgesellschaft in Komotau veranstaltet während der Monate Juli, August und September in einem eigens dazu hergerichteten Kabinett eine Reihe von Sonderausstellungen von Malern des Erzgebirges, die der Komotauer Maler Franz Irzing eröffnet. (Dauer der Ausstellung 2 bis 3 Wochen.) Beachtenswert vor allem intime Naturstudien von seltener Farbenkultur. Sehr gute Schneelandschaften. *J. Opitz.*

LEIDEN

In der „Lakenhalle" findet eine Gedächtnisausstellung für Jan Steen statt, der in Leiden vor 300 Jahren geboren wurde. Das Hauptverdienst am Zustandekommen der Ausstellung gebührt Prof. W. Martin vom Haager Mauritshuis, der vor zwei Jahren in Amsterdam eine Studie über den Maler erscheinen ließ, das Vorwort für den Katalog und auch die begleitenden Noten zu den 77 ausgestellten Bildern in dem Kataloge schrieb. Bei der rätselhaften, bis heute nicht aufgehellten Vielseitigkeit des Naturells und der Technik dieses Meisters war die Anordnung der Gemälde eine überaus schwierige. Man hat alle historisierenden Hängegesichtspunkte beiseite gelassen und die Bilder untereinander nach rein ästhetischen Maßstäben ausbalanciert. Ein reiner, kompositorisch voller Zusammenklang ist dabei nicht herausgekommen. Jan Steen scheint sich überhaupt nicht für die Darbietung in großen Sälen, nur für eine Darbietung im intimen Kabinette zu eignen. Seine Kunst ist bürgerlich-häuslich, ganz unrepräsentativ, im Wesen anekdotisch, nichtmonumental. Noch im Grotesken lauert die Idylle. Nicht die romantische Idylle, sondern die Idylle des materialistischen Wohlseins auf Erden. Deutsche Museen und deutsche Privatsammler haben sich am Zustandekommen der Ausstellung durch leihweise Hergabe von Gemälden hervorragend beteiligt. *H.*

LEIPZIG

Die vergangene Saison des Leipziger Kunstvereins, die eben mit einer sehr eindrucksvollen Gedächtnisausstellung des früh verstorbenen Basler Bildhauers und Malers Carl Burckhardt sowie einer kleineren Kollektion von plastischen Arbeiten und Zeichnungen von G. H. Wolff ihren Abschluß gefunden hat, brachte eine Reihe von Veranstaltungen, die das künstlerische Leben Leipzigs aufs glücklichste bereicherte. Das im vergangenen Winter sehr ausgedehnte Vortragsprogramm, das vor allem im Anschluß an die Ausstellung der Goethe-Sammlung Kippenberg und mit Hinblick auf die für den 1. Ausugt geplante große Schau „Deutsch-römischer Malerei und Zeichnung von 1790—1830" eine Reihe von Einzelvorträgen über Deutsche Klassik und Romantik brachte, verlieh der Tätigkeit des Institutes eine besondere Note. Größere Sonderausstellungen von Emil Nolde, Max Beckmann, Max Feldbauer u. a. m. warben für das Interesse an lebendiger Kunst. Den Interessen der Leipziger Künstler war durch eine Jahresschau gedient worden, die zum ersten Male den Versuch machte, alle wesentlichen Leipziger Künstler in besonders ausgesuchten Werken zu vereinen.

Aus mehreren Einzelkollektionen, die erstmalig jüngere Leipziger Künstler zur Diskussion stellten, sind vor allem die neuen Arbeiten der sehr begabten Helen-Louise Wiehen, die gerade in letzter Zeit zu einer größeren und freieren Bildgestaltung gekommen ist, und die frischen Malereien von Kurt Werth hervorzuheben. Interessant durch die thematische Gruppierung war dann die Ausstellung eines sehr großen Teiles des graphischen Werkes von Honoré Daumier.

Bei Barchfeld, der kürzlich von Franz Doll, einem zweifellos sehr begabten, bisher noch etwas eklektischen jungen Münchener, Gemälde und Graphik vorführte, sieht man gegenwärtig verschiedenartige Proben japanischer Kunst (aus dem Besitz von Dr. Junkelmann), während Beyer und Sohn eine Sammlung verschiedener Zeichnungen von Menzel bis zu Nolde zusammengestellt haben. *T.*

Denkmalpflege

RESTAURIERUNG DER STUPPACHER MADONNA

Grünewalds Stuppacher Madonna ist in diesen Tagen zur Restaurierung nach Stuttgart gebracht worden. Damit haben endlich die jahrelangen Bemühungen des württembergischen Landesamts für Denkmalpflege zur Erhaltung des Bildes zum Erfolg geführt. Wer von dem heftigen Kampf weiß, den diese Behörde im Verein mit der kirchlichen Verwaltung gegen das ängstliche Mißtrauen der Gemeinde Stuppach führen mußte und dabei in steigendem Maße den fortschreitenden Zerfall des Bildes beobachtete, muß nun erleichtert aufatmen, daß hier in letzter Stunde ein zwangsweises Eingreifen des Staates vermieden wurde. Nach dem zwischen dem württembergischen Staat und der Gemeinde Stuppach abgeschlossenen Vertrag wird das Bild dem Landesamt für Denkmalpflege zwecks Restaurierung übergeben, wobei der Staat für das Bild volle Haftung übernimmt. Die Restaurierung wird auf Staatskosten durch Hauptkonservator Professor von Tettenborn vorgenommen und soll im wesentlichen sich auf zwei Jahre erstrecken; ein weiteres Jahr bleibt das Bild zu Beobachtungs- und Ausstellungszwecken in Stuttgart und muß nach dieser Zeit der Gemeinde Stuppach zurückgegeben werden. Im Zusammenhang mit der Restaurierung des Gemäldes, von dessen schlimmem Zustand zahlreiche neu entstandene, vor dem Aufbrechen stehende Blasen und Risse Kunde geben, soll eine Kommission, bestehend aus Vertretern des Staates, der Kunstsammlungen, des Landesamts für Denkmalpflege und auswärtigen Sachverständigen, gebildet werden. *B—l.*

PRATO

In Prato sind die Wiederherstellungsarbeiten am Palazzo Pretorio zum Abschluß gekommen. Der Palast sollte um das Jahr 1900 abgebrochen werden, um einem Neubau Platz zu machen. Der Initiative des Ingenieurs Felice Biglia gelang es damals, diesen Plan zu vereiteln und eine Restauration in die Wege zu leiten, die 1912 soweit abgeschlossen war, daß die Städtische Gemäldegalerie in das Gebäude überführt werden konnte. Nach dem Krieg blieb die Aufgabe, noch die äußere Freitreppe mit ihrer Balustrade wiederherzustellen, die vermauerten Fenster wieder zu öffnen, ferner im Innern den durch eingezogene Zwischenwände verkleinerten Sälen wieder die alte Gestalt zu geben. Die Arbeiten, die ohne staatliche Beihilfe allein mit den Mitteln der Gemeinde Prato durchgeführt wurden, standen unter der Leitung von Roberto Papini und Angelo Bodiani. *L. S.*

Institute

ROM

Das deutsche Archäologische Institut hielt in der üblichen Zeit vom Winckelmannsfest bis zur Paliliensitzung sechs öffentliche Adunanzen ab. Unter den Vorträgen, die gehalten wurden, sind besonders die Ausführungen von Prof. Ferdinand Noack-Berlin über den Schauplatz der eleusinischen Mysterien und von Prof. Ludwig Curtius-Heidelberg über die pompejanische Wandmalerei, sowie die Gedächtnisrede Hülsens auf Ersilia Caetani-Lovatelli zu erwähnen. Von nichtdeutschen Gelehrten sprachen Ashby über die römischen Straßenanlagen, sowie die Professoren Rizzo und Paribeni und der Direktor der englischen Schule Mr. B. Ashmole. Die Beteiligung an den sehr langen Sitzungen war sowohl von deutscher wie von italienischer Seite überaus rege. *L. S.*

Von Künstlern und Gelehrten

DER RING

Unter diesem Namen haben die deutschen Architekten, die im Sinne der neuen Baukunst arbeiten, ihren Zusammenschluß vollzogen. Sie wollen gemeinsam der großen internationalen Bewegung dienen, die bestrebt ist, unter bewußtem Verzicht auf die leergewordenen Formen der Vergangenheit die Bauprobleme unserer Zeit mit den Mitteln der heutigen Technik zu gestalten und den Boden für eine neue Baukultur der neuen Wirtschafts- und Gesellschaftsepoche zu bereiten.

Dieser Architektenvereinigung gehören alle führenden Persönlichkeiten der neuen Bewegung an; sie zählt zu ihren Mitgliedern: Otto Bartning, W. C. Behrendt, Peter

Behrens, Richard Döcker, Walter Gropius, Hugo Häring, Haesler-Celle, Ludwig Hilberseimer, Arthur Korn, Karl Krayl, Hans Luckhardt, Wassily Luckhardt, Ernst May, Erich Mendelsohn, Adolf Meyer, Ludwig Miës van der Rohe, Bernhard Pankok, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Soeder, Hans Scharoun, Walter Schilbach, Karl Schneider, Bruno Taut, Max Taut, Heinrich Tessenow, Martin Wagner. Außerdem ist sie in Fühlung mit allen führenden Namen des Auslandes, denen sie durch gleiche Gesinnung und gemeinsame Ziele verbunden ist. Sekretariat des Rings in Berlin W 15, Fasanenstraße 37.

* * *

Das Städtische Museum in Halle hat endlich einen Direktor bekommen und man darf der Stadt zu der Wahl gratulieren. Dr. Alois Schardt nämlich, der zuletzt die köstliche Leihsammlung moderner Kunst in Hellerau eingerichtet und vordem mehrere Jahre bei Justi im Kronprinzenpalais gearbeitet hat, ist berufen worden, um wohl in erster Linie den Ausbau der Städtischen Galerie moderner Kunst durchzuführen.

Verschiedenes

DESSAU

Der Anhaltische Kunstverein — unter der neuen Leitung des Landeskonservators Dr. Grote — kann auf ein Jahr vielseitiger Tätigkeit zurückblicken, die dem Charakter des über 700 Mitglieder zählenden Vereins Rechnung tragend, in die Zukunft weisende Kunst ebenso wie die Kunst der Vätergeneration gleichmäßig berücksichtigt hat.

An Ausstellungen von größerer Bedeutung wurden veranstaltet: Georg Kolbe, Skulpturen und Zeichnungen, die beiden Jawlensky: Vater und Sohn, Lovis Corinth Gedächtnisausstellung, die neben zahlreicher Graphik 5 Gemälde des Meisters brachte, die ihn auf der Jahrtausendausstellung in Düsseldorf vertreten hatten. Die am Schlagwort zu Tode gehetzte „Neue Sachlichkeit" hatte zwar, bis sie nach Dessau kam, manchen Bestandteil verloren, doch hatte sie in den Bildern von Groß, Dix, Scholz und Kanoldt aus dem Besitze der Mannheimer Kunsthalle noch die Hauptstützen bewahrt. Von älteren Meistern wurde eine Sammlung von Gemälden, Pastellen und Zeichnungen von Karl Hagemeister aus anhaltischem Privatbesitz gezeigt sowie eine Hans v. Volkmann-Kollektion. Die in Erfurt zusammengestellte Schau moderner deutscher Porzellankunst hatte auch hier großen Erfolg, ebenso wie die von der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur geschaffene Glasausstellung. Eine kurze aber sehr erfolgreiche Ausstellung moderner Wohn- und Siedlungsbauten war durch Beteiligung des Bauhauses — Gropius hielt einen einleitenden Vortrag — von besonderer Aktualität. In den Vorträgen des Kunstvereins sprachen u. a. Professor Biermann über Lovis Corinth, Dr. Grote über den aus Dessau gebürtigen Maler Ferdinand Olivier, Dr. Hellweg-Hamburg über Gestaltung der Außenreklame und Direktor Dr. Hartlaub-Mannheim über die „Neue Sachlichkeit". *f.*

ERFURT

In dem neuen, an Stelle des alten „Steinhauses" von der Stadt Erfurt erbauten Hospital — einer städtebaulich übrigens sehr reizvollen Leistung des städt. Bauamts — ist einem jungen Maler Gelegenheit zur Erweisung seines Könnens gegeben worden. Der Maler Carl Crodel aus Jena gehört zu den Unabhängigen der jungen Generation. Einer „Richtung" läßt er sich schwerlich einfügen. Eine im besten Sinne illustrativ-dekorative Begabung, deren Formelemente eine phantasievolle Verbindung figürlicher und freier ornamentaler Bestandteile im Sinne lebendigster und beweglichster Flächendekoration aufweisen. Der Reiz der Leistung, die inhaltlich auf die Bestimmung des Gebäudes eingeht, liegt also nicht im architektonisch streng kompositionellen Zusammenschluß, sondern vielmehr in der lockeren Reibung und Fügung mannigfaltiger Gebilde, die trotz aller Beweglichkeit eine der Architektur sich formsicher anpassende Gliederung erstreben. Dekorationsprinzipien des 14. und 15. Jahrhunderts werden in Crodel wieder lebendig. Grazile Leichtigkeit und heitere Frische beherrschen die eigenwilligen und beweglichen Geschöpfe seiner räumlichen Phantasie. Dabei kommen doch wieder Dinge von herber Formenstrenge zustande, wie die Gruppe des heiligen Martin zu Pferde mit dem Bettler, die innerhalb der lockeren Fügung des Ganzen zu verweilendem Einfühlen zwingen. Bemerkenswert ist die liebevolle Subtilität der technischen Einzelbehandlung. Mit ihr verbindet sich nicht gewöhnliche malerische Feinheit, eine ausgesprochene Empfindsamkeit für polychrome Wirkungen. Ein selbständiger, in seinem Wollen sich klar aussprechender Künstler ist dank der Einsicht einer gut beratenen Baubehörde zu Wort gekommen, auf dessen weitere Äußerungen man gespannt sein darf. *Hermann Giesau.*

SAMMLER UND MARKT

UM FEUERBACH

In Heft 13 des letzten Jahrganges hatte der Cicerone erstmalig eine Anzahl von angeblichen Bildern Feuerbachs veröffentlicht, die gestützt auf die an der gleichen Stelle publizierten Gutachten eines nicht genannten Feuerbach-Kenners nachgerade zu einer Plage am deutschen Kunstmarkt geworden waren.

Dieser ersten Liste ist kürzlich ein weiterer Nachtrag gefolgt (Heft 8 des laufenden Jahrganges) anschließend an das in Paris entdeckte Jugendwerk Feuerbachs, das aber nur z. T. eigenhändige Arbeiten des damaligen Couture-Schülers enthalten dürfte.

Die Absicht dieser wiederholten Veröffentlichung ging dahin, den deutschen Markt aufzuklären und von zweifelhaften Werken zu bereinigen. Wenn auch seinerzeit der Name jenes „Kenners", von dem die Gutachten stammten, nicht genannt war, so waren sich die Eingeweihten dennoch klar, daß es sich nur um Herm. Uhde-Bernays handeln konnte. Bei der Minderwertigkeit des vom Cicerone veröffentlichten Materials muß es einigermaßen überraschen, daß Herr Uhde-Bernays nun erneut die Kritik herausfordert, indem er in einem Aufsatz im Juliheft von „Kunst und Künstler" einen Beitrag über „unbekannte und unveröffentlichte Bilder Anselm Feuerbachs" veröffentlicht, auf den wir im einzelnen erst zurückkommen, wenn auch der angekündigte Schluß dieser „Reihe" vorliegen wird. Die Art dieses Artikels kennzeichnet sich für jeden unbefangenen Leser durch den hier unternommenen Versuch, von dem eigentlichen Kernpunkt der vom Cicerone angeschnittenen Frage abzulenken, indem sein Verfasser von dem Unterzeichneten angebliche kunstkritische Entgleisungen und andere Märchen erzählt, die sich vor rund 20 Jahren etwa ereignet haben sollen. Wer mit solchen Mitteln arbeitet, scheidet in einer sachlichen Polemik, die dem Werk Feuerbachs gilt, als seriöser Gegner von selbst aus. Jedenfalls denke ich nicht daran, diese seltsame Methode einer Rechtfertigung durch Verunglimpfung der Gegenpartei zu übernehmen. Im Gegenteil, ich nehme zur Ehre von Herrn Uhde-Bernays an, daß seine Gutachten nicht durch merkantile Interessen veranlaßt wurden, sondern daß ihm einfach das Gefühl für die Handschrift Feuerbachs abgeht.

Biermann.

LUZERN

Am 24. und 25. August kommt in der Galerie Fischer, Hotel National, Luzern, das gesamte Inventar des Wiener Palais P. zur Versteigerung. Es fehlt nicht an bemerkenswerten holländischen Gemälden, an gewählten Porträtminiaturen und an farbenschönen Tapisserien vom signierten Stück des frühen 17. Jahrhunderts bis zum Teniersteppich und der stattlichen spätern Verdüre. Im ganzen aber hat man weniger eine Sammlung vor sich (die vielleicht einige Spezialisten interessieren würde), als die Einrichtung einer Wohnung großen Stils. In diesen Rahmen gehören: Möbel mit Bezügen aus Bauvais- und Aubusson-Tapisserien, mit flämischer Tapisserie und mit Petit-Point-Stickerei. Vom sechsbeinigen Sofa, vom ausladenden Ohrenfauteuil bis zum Mignonsessel sind mannigfache Typen vertreten. Ferner finden sich zahlreiche Kleinmöbel, Liseusen, Chiffonièren und Tischchen von Louis XV. bis Empire, dann Kommoden des 18. Jahrhunderts, zum Teil paarweise, signierte französische Stücke, Prunktische, Ruhebetten, Vitrinen, meist in barocken Formen. Aber auch eine Möbelgarnitur in feinem Wiener Empire muß erwähnt werden. Zu diesem Fonds gewählter Möbel gehört ein glanzvolles Schmuckwerk von Antiquitäten aller Art, Uhren in Goldbronze für Cheminée und Wand, Leuchterappliquen der Louis XV.- und Louis XVI.-Zeit; Figuren, Tassen und Gefäße aus Wiener Porzellan, Silber mit Dutzenden von Schalen, Bechern, Dosen, Kannen. Dann Aubusson- und Perserteppiche, Vorhänge, viele Decken und Kissen aus alten Brokaten und Samten, insgesamt Hunderte von guten Objekten, die der Katalog gewissenhaft verzeichnet.

BERLIN

Vor einigen Monaten tauchte in einer Berliner Kunsthandlung eine überlebensgroße holzgeschnitzte, dem Stil nach frühitalienische Madonnenfigur auf, die, als Original des Giovanni Pisano vorgestellt, bald die Aufmerksamkeit von Fachleuten und Kunstfreunden erregte. Es wurde ein exorbitanter Preis für diese Figur verlangt und der Ankauf derselben für das Kaiser-Friedrich-Museum von vielen Seiten warm befürwortet. Dieser allerdings scheiterte weniger an dem Preis als an dem Widerspruch eines Abteilungsdirektors, der gewichtige Gründe gegen die Autorschaft

Giovanni Pisanos geltend machte, ohne noch die Echtheit selbst zu bezweifeln. Inzwischen aber sind doch mehrere Kenner dahintergekommen, daß diese berückende Figur eine moderne Arbeit ist, zumal ähnliche Exemplare auch an anderen Stellen auf dem internationalen Markt aufgetaucht sind, die infolgedessen sämtlich der gleichen Fälscherwerkstatt entstammen dürften. Dieser Fall ist lehrreich und sollte als Warnung dienen; denn er beweist nur zu schlagend, mit welch raffinierten Mitteln die moderne Fälscherwerkstatt arbeitet, derart, daß nicht nur gewiegte Kunsthändler, sondern auch sogenannte Kenner dem Bluff einer solchen Arbeit erliegen konnten. *n.*

EIN MICHELANGELO-FUND?

Außer den drei bekannten Tafelbildern Michelangelos — dem Tondo der Uffizien, der sogenannten Madonna von Manchester und der Londoner Grablegung — will man neuerdings in Privatbesitz in Bologna die von Vasari erwähnte „Versuchung des hl. Antonius" wiedergefunden haben, die der Florentiner Chronist in Verbindung mit einem gleichzeitigen deutschen Kupferstich bringt. Es scheint, daß die Provenienz bisher der Vermutung recht gibt, doch muß die Echtheitsfrage erst entschieden werden. *n.*

DEN HAAG

Der Haager Privatsammler A. Preyer hat dem Louvre fünf Gemälde der Haager Schule zum Geschenke angeboten, die die Museumsleitung angenommen hat. Es handelt sich um folgende Werke: Jacob Maris, „Stadtansicht"; Anton Mauve, „Muschelfischer"; Jozef Israëls „Mutter Jobje"; J. Bosboom, „St. Antoniuskirche im Haag"; B. J. Blommers „Sein Großvater". Das Louvre besaß bisher noch kein einziges Gemälde der Haager Schule. *H.*

DIE INKUNABELN DER SAMMLUNG KURT WOLFF

Der bekannte Münchner Verleger wird im Oktober seine bedeutende Sammlung von Wiegendrucken, die er mit viel Geschick während der Inflation zusammengebracht hatte, durch Baer & Co. in Frankfurt a. M. versteigern lassen. Ein Katalog befindet sich in Vorbereitung.

NEUE KATALOGE

KARL & FABER, München, Marienplatz 25/III, Fernruf 28060. Katalog 23: Neuerwerbungen aus Kunstgeschichte.

K. W. HIERSEMANN, Leipzig. Katalog 566. Juni 1926. Periodica / Zeitschriften und Publikationen gelehrter Gesellschaften.

WEISS & CO., Antiquariat, München, Luisenstraße 31. Codices / Manuscripti / Incunabula / Typographica, Kat. I.

Ein hervorragend ausgestatteter, mit prachtvollen Bildtafeln reich durchsetzter Katalog, der eine kostbare Sammlung von Handschriften und Wiegendrucken beschreibt, insgesamt 309 Nummern.

ZUR KENNTNIS

Das nächste Heft des Cicerone wird ausnahmsweise ohne Abbildungen erscheinen. Es dient zum größten Teil der Erledigung des noch nicht veröffentlichten aktuellen Materials (Rundschau) und wird eine besondere Abteilung Neue Kunstliteratur haben, in der ein Teil der seit langem im Satz stehenden Buchbesprechungen nachgetragen werden soll. Die weiteren Hefte veröffentlichen an größeren illustrierten Beiträgen u. a.: Paul Schubring, Zwei Madonnenreliefs von Giovanni de Pisa und Domenico Paris | Egid Beitz, Das Diözesan-Museum zu Mainz | H. Goebel, Wandteppichmanufakturen in Dänemark | G. v. Térey, Unbekannte Werke seltener niederländischer Maler II. — An Beiträgen über moderne Kunst u. a.: Justus Bier, Carl Großberg | O. Schürer, P. Picasso | Paul Fechter, Der Landschafter Corinth | M. Hürlimann, Herbert Anger | Freund, Der amerikanische Landschafter Ernst Fiene u. a.

Ponte-Molle und Cervaro

Von FRIEDRICH NOACK

Fortsetzung aus Heft 14

ÜBER die Cervarofeste der nächsten Jahre haben wir in deutschen Zeitungen und Berichten von Romfahrern zum Teil ausführliche Beschreibungen, aus denen wir uns ein vollständiges Bild von dem Verlauf eines solchen großen Auszugs der Künstlerschaft machen können. Die Vorbereitungen begannen mehrere Wochen vorher mit einer Ankündigung im Caffè Greco, womit die Genossen zur Zahlung des erforderlichen Beitrags eingeladen wurden, der sich gewöhnlich auf 5 Paoli (2 Lire 50 Centesimi) für die Fußgänger und einen Scudo (5 Lire) für die Eselreiter belief. Der Präsident ernannte seinen Generalstab, dem die Leitung des Festes im einzelnen zufiel: die Kohortenführer sammelten die Gelder und teilten die Schar in mehrere Kohorten ein, Reiter zu Pferd, zu Esel, Artillerie und Fußvolk, die Küchen- und Kellermeister sorgten für Beschaffung von Speise und Trank, die Hofmaler und -bildhauer für die künstlerische Ausschmückung des Zugs; sie malten Fahnen mit dem Wappen der P.-M.-Gesellschaft, einer Foglietta (Weinflasche), umgeben von der Umschrift „Praeses Populusque Pontemollicus“ (PPQP), und statteten den Wagen des Präsidenten würdig mit allerlei Zierat aus, meist in der Form eines antiken Triumphwagens. Der Polizeimeister instruierte seine Schar, die für die Aufrechterhaltung der Ordnung während des Festes und besonders für die Fernhaltung lästigen Gesindels von der Feststätte, der Küche und den Weinfässern zu sorgen hatte; diese Gendarmerie, zu welcher immer ein starker Zulauf war, wurde humoristisch uniformiert und bewaffnet; sie trug hohe Pappdeckelhüte mit dem Abzeichen der Foglietta, Achselstücke aus Salatblättern und war mit hölzernen Schwertern bewaffnet, die mit berühmten Namen oder mit Sprüchen, wie: „Du sollst nicht töten“ und „Meide meine Schneide“ beschrieben waren. In der Morgenfrühe des festgesetzten Tages wurden bei der Kirche S. Maria Maggiore die Esel verlost, dann sammelten sich die Teilnehmer an der Porta Maggiore, legten ihre Kostüme an, da die karnevalistische Verkleidung innerhalb der Stadt nicht gestattet war, der Zug ordnete sich nach Kohorten, den Schluß bildeten die Wein- und Küchenwagen, und um 7 Uhr rückte das bunte Heer auf der Via Prenestina aus. An der Ruinengruppe Torre degli Schiavi wurde der Präsident erwartet, der später auf seinem von riesigen weißen Ochsen gezogenen, reich geschmückten Wagen, umgeben von seinem Hofstaat, abgefahren war. Als galoppierende Adjutanten das Herannahen des Triumphwagens meldeten, stellten die Kohortenführer ihre Mannschaften in Parade auf der Wiesenfläche um Torre degli Schiavi auf, die Ankunft des Wagens, dessen Zugtiere mit Vergoldung an den Hörnern und Blumengewinden geschmückt waren, wurde mit Hurrageschrei begrüßt, der Präsident nahm die Parade seines Heeres ab und hielt darauf eine Ansprache von der Höhe seines Wagens, lobte die gute Haltung der Truppen und erteilte zum Lohn die Erlaubnis zum Frühstück, das in Eiern, Brot, Schinken und Wein bestand. Darauf bewegte sich der Zug über die Via Collatina nach Cervaro, wo man gegen Mittag eintraf. Unter Leitung des Hofarchitekten richtete ein Teil in der größten Grotte die Tafel und Sitze mit Hilfe von Steinblöcken her und zierte den Präsidentensitz mit einer Trophäe von Fahnen, andere bereiteten in einer Nachbargrotte das Mahl, und der Hofbildhauer meiselte in die Wand der Hauptgrotte die Zahl der

Olympiade mit dem Namen des Präsidenten ein. Mittlerweile begab dieser sich in eine andere, besonders zauberhaft gestaltete und bewachsene Grotte, um die Sibylle von Cervaro zu beschwören und aus ihrem Mund das Orakel über die künftigen Geschicke der deutschen Künstler zu vernehmen. Die im Düster der Höhle stattfindende Beschwörung wurde zu einer hochdramatischen Szene, wofür gelegentlich von poetisch veranlagten Teilnehmern ein sinnreicher Text gedichtet wurde. Nachdem der Präsident vergeblich die Sibylle angerufen hatte, wandte er die stärkste Beschwörungsformel „bei den drei besten Weinen des Kirchenstaats" an; unter Donner und Blitz erschien alsbald im dunkeln Hintergrund der Grotte auf einem erhöhten Felsstück die weiße Riesengestalt der Sibylle, verhieß der Künstlerschaft ein gutes Weinjahr und reichliche Bestellungen an Gemälden und Bildwerken, der P.-M.-Gesellschaft ein glückliches Gedeihen und erging sich in hochtönenden Lobpreisungen der Ewigen Stadt. Unter wiederholten Donnerschlägen verschwand sie, worauf der Präsident mit seiner Schar ins Freie zurückkehrte und eine unterdes angekommene chinesische Gesandtschaft empfing, die scherzhafte Geschenke aus dem Reich der Mitte überbrachte und den Auftrag hatte, einen Freundschafts- und Handelsvertrag mit der P.-M. abzuschließen. Arm in Arm mit dem Botschafter des Kaisers von China begab sich der Präsident sodann zur Tafel, bei der die Ganymede fleißig ihres Amtes walteten, Reden gehalten, Lieder gesungen und viele Brüderschaften getrunken wurden. Wer nach dem Mahl noch frisch und beweglich war, nahm an den olympischen Spielen teil, die auf den Wiesen oberhalb der Grotten innerhalb eines abgesteckten Raumes vorgenommen wurden und in Wettlauf zu Fuß, Eselrennen, Ringen, Sacklaufen, Lanzenwerfen u. dergl. bestanden. Es ging dabei sehr lustig her, zumal beim Eselrennen, da die Tiere störrisch waren und häufig ihre Reiter abwarfen. Den festlichen Abschluß und Glanzpunkt der Spiele bildete das Lanzenwerfen und Bogenschießen nach dem Ziel, welches in der gemalten Gestalt des abscheulichen, dem gesamten Volk in der Seele verhaßten Kunstkritikers oder Rezensenten bestand. Wenn dieser Todfeind der Künstlerschaft von den Geschossen durchbohrt zusammengebrochen war, wurden die Fetzen unter lautem Jubel verbrannt. Hieran reihte sich die Verteilung der Preise an die Sieger in den Kampfspielen; sie bestanden meist in künstlerischen Scherzen, wie Nachahmungen von etruskischen Vasen, Jupiters Tabakspfeife, Flügel vom Hute Merkurs, Zahnbürste der Minerva, Nachttöpfchen der Venus usw. Auch Ordensverleihungen an besonders verdiente Mitglieder der P.-M. schlossen sich manchmal daran. Damit war das Festprogramm erschöpft, und am Spätnachmittag riefen Trompetenstöße die Festgenossen zum Sammeln und zur Heimkehr. Ein geordneter Zug war jetzt kaum zustande zu bringen, es ging alles in einem lärmend kunterbunten Durcheinander, und mancher, der sich an der Bacchusgabe übernommen hatte, konnte weder zu Fuß, noch auf Esels Rücken die Heimkehr antreten, sondern mußte auf den Wagen des Trosses mit den leeren Fässern und dem Küchengerät verladen werden. Schwerfällig wälzte das Heer sich durch die im Abendsonnenschein strahlende Campagna und zog mit Einbruch der Dunkelheit durch Porta Maggiore ein, wo gewöhnlich ein Haufe von Neugierigen aus der römischen Plebs die Trümmer des „Carnevale dei Tedeschi" begrüßte.

Am Cervarofest 1835 hat Nerly zum letztenmal die Sibylle beschworen und über die Zukunft der Ritterschaft Kunde erhalten: „Wie lange wird der Bajocco-Orden bestehen? — Der Bajocco wird solange bestehn, — Solange sich reimt die Zehn auf Zehn: — Doch sind 2000 Jahre vollendet, — So wird der

Weltball umgewendet, — Es gibt dann wie einst vor der Welt — Weder Kupfermünze noch Silbergeld, — Aus Erde wird dann Feuer und Meer, — Den Bajocco-Orden seht ihr nimmermehr!"

Für das Fest am 6. April 1837 hat der Pfälzer Maler Heinrich Jakob Fried ein dem alten Reinhart gewidmetes Festspiel „Die Orakelhöhle" gedichtet, in welchem die Prophetin, diesmal Hekuba genannt, drei Chorführer und ein Chor auftraten. Die Beschwörung ging demnach in Form einer einstudierten dramatischen Gesangsaufführung vor sich. Auch vom Fest am 17. April 1838 ist der Text der Fragen des Präsidenten, des Bildhauers Heinrich Kümmel, und der Antworten des Orakels in den Akten der P.-M. erhalten. Die Teilnehmerzahl belief sich damals auf 148, die in 6 Kohorten eingeteilt waren. Bemerkenswert ist, daß eine besondere französische Kohorte unter Führung des Malers Isidore Flachéron aus 37 Mann gebildet wurde.

Damit sind wir bei der Reihe der großen Cervarofeste angelangt, die durch ihren Umfang, die Teilnehmerzahl und die öffentliche Aufmerksamkeit, die sie erregten, den historischen Ruhm dieser Feste überhaupt gesichert haben; über das letzte Dutzend Cervarofeste vor der Revolution 1848 liegen genaue Berichte in den Akten der P.-M.-Gesellschaft und in der Tagesliteratur vor, denn die Presse hat sich nun regelmäßig damit beschäftigt, und Kunstzeitschriften wie Tagesblätter meldeten den Verlauf des „Carnevale dei Tedeschi" ebenso gewissenhaft wie ein großes politisches oder Hofereignis. Neben den literarischen gibt es auch bildliche Quellen für diese großen Cervarofeste, denn die Künstler selbst haben nun gelegentlich Darstellungen ihres Frühlingsfestes, zum Teil in graphischer Vervielfältigung, geschaffen. Das älteste Bild eines Cervarofestes ist eine lithographierte Zeichnung Ferdinand Flors, die das in den Grotten am 1. Mai 1839 unter dem Präsidenten Georg Busse versammelte Volk mit seinen phantastischen Kostümen vor Augen führt. Das Amt des Generals der Gendarmerie und zugleich des Dolmetsch wegen seiner Fertigkeit im Französischen bekleidete damals der Mainzer Maler Ignaz Schmidt, der in dieser Eigenschaft eine Berühmtheit erlangt und einen Typus geschaffen hat, von nun an wurde die Polizeimannschaft nach dem Vorbild ihres Führers mit roten Nasen ausgestattet. Die Teilnehmerliste weist einige literarische Persönlichkeiten von Bedeutung auf; als Kohortenführer erscheint der Malerpoet Robert Reinick, als Adjutant der Schweizer Politiker und Tagesschriftsteller Karl von Tscharner, als Oberganymed der Dichter Franz v. Gaudy, dem wir eine im Cottaschen Morgenblatt für gebildete Stände abgedruckte Beschreibung jenes Festes verdanken. Der deutschrömischen Künstlerschaft hat er sich durch ein gepfeffertes Spottgedicht auf ihren Erbfeind empfohlen, den „kleinen Kritikus mit rotem Bart und goldner Brille", den der liebe Gott zugleich mit anderem widerlichen Getier, wie „Brillenschlangen und Mandrille", geschaffen habe.

Große Beliebtheit erwarb sich Reinick bei der Ritterschaft durch seine liebenswürdige dichterische Begabung, von der wir schon einige Proben mitgeteilt haben. Er wurde daher für das Jahr 1839—40 als Vizepräsident neben dem hannöverschen Maler und Radierer Georg Busse erkoren und hat während seiner Amtszeit den Genossen eine neue Gabe gewidmet, den

„Morgengesang der Cervaro-Ritterschaft, zu singen bei Torre dei Schiavi nach der Ankunft des Präsidenten und Musterung der Kohorten, in der bekannten Rinaldino-Weise mit Trompetenbegleitung, gedichtet von R. R., genannt Kniep, derzeitigem Vizepräsidenten der P.-M., Polizeidirektor der Cervaren, pensioniertem Kohortenführer aus der XXV. Olympiade, Ritter des Cervaro-Ordens am grünen Band, des Bajocco-Ordens am blauen Band

usw. Roma, in der XXVI. Olympiade der P.-M. und Cervaro 1840". Es heißt darin:

„Welch Gewühl auf Romas Hügeln, — Welch Getös am Viminal! — Esel wiehern dort im Chore — Und es rasseln durch die Tore — Küchenwagen ohne Zahl. — Hebt sich eine Völkerwandrung? — Ist ein Markt von Rennern da? — Nein, die Sonne von Cervare — Sie, die herrlichste im Jahre — Steigt ob der Campagna. — Auf, Europas Kunstgenossen, — die ihr sitzt in Romas Schoß, — Auf zum lust'gen Frühlingszuge, — Folget, auf, im kühnsten Fluge, — Reißt vom Alltagsernst euch los! — Seht, sie kommen, seht, sie ziehen — Schon zum Sklaventurm hinauf, — Und in Lenz und Lust und Liebe — Wachsen Mut und kühne Triebe — So bei Tier und Menschen auf. — Hei, wie da die Esel traben, — Schön gereiht, so fest und gleich; — Nicht zu kühn, ihr Heldensöhne! — Denkt, wozu am Tier die Mähne — Und der Knopf am Sattelzeug! — Doch bei den olymp'schen Spielen — Zeigt euer ganzes Heldentum, — Römergeister, euch zu sehen, — Aus den Gräbern dann erstehen, — Und es schaut euch Latium. — Drum zu so herkul'schen Taten — Schlürfet Mut in diesem Wein, — Lustig kämpfen, tapfer trinken, Siegen oder jubelnd sinken, — Soll heut euer Wahlspruch sein!"

Am 21. April 1840, dem Geburtstag der Stadt Rom und Dienstag nach Ostern, rückten die „Heldensöhne" wieder zum Frühlingsfest aus, rund 200 Mann stark, unter dem Oberbefehl des Präsidenten Busse, während Reinick als Polizeiminister die Gendarmerie kommandierte. Mehrere angesehene Romreisende beteiligten sich rührig an dem Fest: der nachmalige Münchener Philosophieprofessor Moritz Carrière war Staatsmundschenk, der Anhalter Gutsbesitzer Otto v. Behr Oberküchenmeister, Graf Feodor v. Sierstorpf Adjutant des Präsidenten. Behrs Küchenrechnung ist in den P.-M.-Akten enthalten und gibt einen Begriff von dem Verzehr des Festes: 68 Pfund Schinken, 25 Pfund Salami, 14 Pfund Mortadella, 18 Pfund Käse, 430 Eier, 7 Pfund Manzo (Rindfleisch) aus dem Speisehaus Lepre; 400 Pfund Brot, 5 Pfund Salz, 50 Pfund Zucker, 10 Flaschen Essig, $7\frac{1}{2}$ Baril (= 375 Liter) Wein. Die Befragung des Orakels fand nach einem von Reinick gedichteten Text statt; als Sieger von Cervaro prophezeite die Sibylle den Bacchus, der alle niederwerfe, die ihn verachten, und als Busse fragte, wer denn alle die Kranken heilen werde, die von seiner Stärke sinken, antwortete das Orakel: „Das verkündet dir genau — Der Cervaro weise Frau; — Ich kenne einen, — einen feinen, einen kleinen, — Braun ist sein Röckchen, — Seine Stimme hell wie ein Glöckchen, — Sein Bäuchlein rund wie ein Bajöckchen. — Wer heute Mittag wird krank, — Trink' heute Abend seinen Trank — Und sage morgen ihm Dank! — Präsident: Weise Frau, ich laß dich nicht, — Nennst du mir den Edeln nicht. — Wer ist's, ich beschwöre dich! Wer? — Sibylle: Er!" Darauf erschien mit Kanonendonner im Hintergrund Pietro, der vertraute Kellner des Caffè Greco.

In Anerkennung des Verdienstes Reinicks um die P.-M. wurde er im Herbst 1840 zum Präsidenten gewählt und schenkte der Ritterschaft zum Dank am Silvesterabend, der im Fiano gefeiert wurde, eine köstliche Frucht seines Maler- und Dichterhumors, das goldene ABC in Versen und Bildern. Die Reime enthalten meist Anspielungen auf die Gebräuche der P.-M. und die Cervarofeste, wie:

„A. Den Ankömmling, wie sich's gebührt, zuerst die Amme inspiziert.
B. Bajocco ziert die Künstlerbrust, die Brandwach brüllt nach Herzenslust.
C. Wenn die Cohort ins Feld marschiert, der Campagnol sich alteriert.

D. Der Dame der Bajocc nicht ziemt, als Dolmetsch ist Herr Schmidt berühmt.
E. Der Eselreiter sehe zu, daß nicht zur Erd' er fallen tu'."

Das Cervarofest, welches Reinick am 29. April 1841 leitete, zählte 215 Teilnehmer, die in 6 Kohorten aufmarschierten, deren eine von dem Maler Karl Rahl geführt wurde. Marie von Nathusius, die mit ihrem Gemahl Philipp von Nathusius das Fest mitgemacht hat, erzählt in ihrem Reisetagebuch, daß Reinick in einem schwarzen Renaissancekostüm aus Samt und Atlas, mit einem Federbarett und an der Seite einem Schwert sehr stattlich aussah, um den Hals trug er die „große goldene Kette von blank gescheuerten Bajocchi". Nach ihrem Bericht ist eine große Zahl von deutschen Herren und Damen als Zuschauer zu den Grotten hinausgefahren und geritten. In einer trefflichen Radierung hat Ludwig Haach das Bild dieses Festes uns überliefert. In einer fröhlich phantasievollen Komposition zeigt er die Heerschau, die der Präsident von der Höhe seines Ochsenwagens am Fuß der Torre degli Schiavi abhält, darauf die Beschwörung der Sibylle und das bunte Gewimmel des Gelages mit vielen humorvollen Einzelheiten. Der begabte sächsische Künstler wurde im Herbst des Jahres als Nachfolger Reinicks an die Spitze des P.-M.-Staats berufen, erlebte aber das nächste Frühlingsfest nicht mehr, die Lungenschwindsucht raffte ihn schon im Dezember hinweg.

An seiner Stelle übernahm Ferdinand Flor wieder die Leitung. Seine erste Regierungshandlung war im Januar 1842 die Schaffung eines neuen Ordens, des großen Verdienstordens der P.-M. Der Wiener Medaillenstecher Josef Cäsar, damals Staatsgraveur der P.-M., fertigte den Stempel für die Medaille an, die auf der einen Seite die historische Brücke, auf der andern eine Allegorie der Künste zeigte mit der Unterschrift „Virtuti Pontemollicae". Da in jenen Zeiten alles, was durch Druck oder sonstwie vervielfältigt werden sollte, der Genehmigung durch die päpstliche Zensur bedurfte, so legte Flor den Cäsarschen Entwurf dem Majordomus des Vatikans vor und mußte dort ein gewichtiges Bedenken vernehmen: Die Inschrift sei in schlechtem Latein abgefaßt und könnte daher nicht zugelassen werden; es hätte heißen müssen: „Virtuti Pontis Milvii". Der geistliche Herr hatte für die Einwände des Präsidenten, der auf den tatsächlichen Namen der P.-M.-Gesellschaft hinwies, kein Verständnis und gab mit Widerstreben erst dann sein Placet, als ihm gesagt wurde, daß der Stempel bereits gestochen und nicht mehr abzuändern sei. Zunächst wurden mit dem neuen Verdienstorden ausgezeichnet der Graveur Cäsar selber und der Tondichter Ferdinand Hiller, der während seines römischen Studienaufenthalts den Künstlersängerchor leitete. Beim Cervarofest am 28. April 1842 fand alsdann eine umfangreichere Ordensverleihung statt. Voran wurde Thorwaldsen dekoriert, der von Kopenhagen zurückgekehrt am 8. Januar abermals mit allen Zeremonien über P.-M. gegangen war, dann die Ältesten der Künstlerschaft Reinhart und Johann Martin Wagner, sodann um verschiedener Verdienste willen u. a. der frühere General Friedrich Nerly, der frühere Präsident Maler Philipp Foltz und Robert Reinick. Die Verleihung des Verdienstordens in Bronze an Foltz war der Dank für das aus München gesandte Geschenk eines mit Bildwerk gezierten tönernen Pokals. Unter dem Präsidenten Alexius Geyer, dem Flor als Zeremonienmeister zur Seite stand, ging das Fest des folgenden Jahres am 27. April 1843 unter starkem Zudrang der anwesen Fremden vor sich. Die Verpflegung der 250 Teilnehmer erforderte diesmal u. a. 99 Pfund Schinken, 20 Pfund Mortadella, 18 Pfund Salami, 20 Pfund Käse, 150 Pfund Rostbeaf aus der Trattoria Gabbione, 120 Pfund desgl. aus der Trattoria Montecitorio, 550 Eier, 300 Orangen, für 3½ Scudi Salat und Finocchio.

Fortsetzung folgt

Die altrussische Kunst und das Abendland

Von MICHAEL ALPATOFF-MOSKAU

Das Problem des abendländischen Einflusses in Alt-Rußland ist schon längst hervorgehoben worden. Den russischen Forschern des vorigen Jahrhunderts, die wie das gesamte gebildete Rußland die alte einheimische Kultur größtenteils von einem europäischen Standpunkte aus betrachteten, fielen vor allem anderen die in der bildenden Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts häufigen Entlehnungen einzelner Motive abendländischer Vorlagen auf. Man pflegte diese Entlehnungen gerne als die wichtigsten treibenden Kräfte der altrussischen Kunst anzuerkennen[1].

Nun hat sich während der letzten 10—15 Jahre erwiesen, daß Alt-Rußland im Laufe des Mittelalters eine völlig selbständige und eigentümliche Kunstanschauung besaß. Ausgezeichnete Werke der altrussischen Ikonenmalerei sind die besten Zeugen einer merkwürdigen Weltanschauung, die zusammen mit den gleichzeitigen Heiligenlegenden von einem hohen und dem Abendlande und dem christlichen Orient entgegengesetzten Geistesideale durchsetzt sind. Und dennoch sind die regen Beziehungen nicht nur der Hansastadt Nowgorod, sondern auch der Moskauer Zaren, ja sogar der Großfürsten von Wladimir-Suzdal mit den abendländischen Kunstzentren nicht zu verkennen. Es sind vor allem historische Nachrichten vorhanden, aus denen wir über die Beteiligung abendländischer Künstler an der Errichtung und Ausschmückung von russischen Kirchen erfahren. Auch ausländische, hauptsächlich deutsche Kunstwerke wurden in großer Zahl nach Rußland importiert. Zu schweigen von den berühmten Korsunischen Türen in der Sophien-Kathedrale in Nowgorod (aus Magdeburg), die auch im Abendland bekannt sind, sollen noch zwei ausgezeichnete, im Gebiete Wladimir entdeckte Emailplatten mit den Darstellungen der Kreuzigung und der Auferstehung (die erstere in der Sammlung Botkin, die zweite — Wladimir, Museum) erwähnt werden, da sie den besten rheinischen Emailarbeiten des 12.—13. Jahrhunderts kaum nachstehen. Sechs Heiligenbilder (Nowgorod, Antonius-Kloster), die der Überlieferung nach vom heiligen Antonius aus Rom hergebracht wurden, sind in Wirklichkeit Emailarbeiten aus Limoges. Auch jetzt kommen aus der Erde bisweilen abendländische Emaillen und Aquamanile zum Vorschein (z. B. Twer, Museum usw.). Hier sei noch der Tatsache zu gedenken, daß auch in Deutschland, nämlich in Hildesheim, ein nowgorodischer Reliquiar des 13. Jahrhunderts aufbewahrt wird[1], um sich die regen künstlerischen Beziehungen zweier Nachbarländer zu vergegenwärtigen. Endlich findet man bisweilen auch in Werken russischer Meister Erzeugnisse abenländischen Einflusses.

Dem modernen Kunstforscher kann aber die Feststellung dieser Tatsachen kaum genügen, denn nicht die Einzelfälle für sich, sondern eine zusammenhängende Kausalität ist für ihn das wichtigste: nicht nur eine Katalogisierung der einzelnen Zeugnisse abendländischer Einflüsse, sondern die Frage, wie tiefgehend für die selbständige Entwicklung deren Wirkung war. Das Problem des abendländischen Einflusses wird von mir von diesem Standpunkte aus betrachtet. Als Ergebnis einer Prüfung von einzelnen Beispielen eines unmittelbaren Zusammentreffens deutscher Vorlagen mit russischen Meistern läßt sich aussprechen, daß der eigentlich westeuropäische Stilcharakter dieser Vorlagen in den russischen Wiederholungen gewöhnlich zugrunde geht und ihr ursprünglicher Geist von den russischen Meistern mißverstanden wird.

Hier kann ich nur auf einzelne Beispiele eingehen. Es unterliegt keinem Zweifel, das Motiv der vier, ein Panagiar (d. h. zwei Schalen) tragenden Engel, das in Byzanz und Rußland gewöhnlich fehlt, ist in einem bekannten analogen Werke (Nowgorod, Sophien-Kathedrale, 1436), das von dem durch seine nahen Beziehungen mit den Deutschen bekannten Erzbischof Euphimius gestiftet wurde, einem romanischen Werke in der Art eines Kappenberger Reliquiars[2] entlehnt worden. Das wichtigste ist aber für die Forschung, daß die ursprünglich dreidimensionalen und räumlich empfundenen abendländischen Gestalten in Rußland ihre Körperlichkeit verlieren und flächenhaft behandelt werden, mit einem Worte, dem für die gesamte altrussische Kunst des 15. Jahrhunderts bezeichnenden Stilprinzip unterworfen werden. Andere Beispiele liefert die Miniaturmalerei. Eine illustrierte Bibel von 1477 (Moskau, Synodalbibliothek) aus Nowgorod zeichnet sich durch gotische Hintergrundsarchitekturen mit schlanken

[1] Die Ansicht über die große kulturhistorische Bedeutung des Abendlandes für Altrußland vertritt auch Ediger, Rußlands älteste Beziehung zu Deutschland usw. 1911.

[1] G. Schlumberger, L'epopée byzantine. II, S. 124—25, III, S. 289.

[2] Wir bedauern sagen zu müssen, daß die ausgezeichnete Gesch. d. K. von K. Wörmann, Bd. IV (1919), S. 17 darüber falsche Auskunft gibt. — P. Clemen, „Zeitschr. f. bild. Kunst", 1902, S. 36.

Türmen und Fialen aus, die wahrscheinlich irgendeinem deutschen Werke entlehnt sind: jedes Gebäude wird ja auch nach abendländischem Gebrauch perspektivisch, dreidimensional behandelt. Das Merkwürdige ist aber, daß die einzelnen Gegenstände nach dem in Alt-Rußland aus dem christlichen Orient überlieferten Prinzip der sogenannten „umgekehrten Perspektive" zusammengestellt werden. Das Bild hat keinen einheitlichen Fluchtpunkt; statt eines rationalistisch aufgefaßten Raumes der abendländischen Kunst stehen wir der echt hellenistisch-byzantinischen Auffassung gegenüber.

Es ist zwar nicht zu verkennen, daß einige Werke, wie z.B. die bekannte Königsberger Chronik (Petersburg, Akademie der Wiss.), die in West-Rußland im ausgehenden 15. Jahrhundert entstanden ist und mit dem Bildschmuck des Sachsenspiegels viele Berührungspunkte aufweist, von abendländischem Geiste und Formen völlig durchsetzt ist, und daß auch eine Gottesmutterikone (Samml. Rjabuschinsky, Nr. 364) (Nordrussische Schule des ausgehenden 15. Jahrhunderts), die das gotische, in Byzanz und Rußland fehlende Motiv der sitzenden Maria, hinter der ein Tuch von den Engeln getragen wird, veranschaulicht, eine merkwürdige Ähnlichkeit der gesamten Auffassung nach mit abendländischen Altartafeln aufweist, aber gerade diese Werke sind als vereinzelte Zwischenfälle geblieben und veränderten kaum den organischen Entwicklungsgang der gesamten russischen Kunst; auch in der späteren, in ihren Grundlagen immer byzantinisch orientalischen Ikonenmalerei finden sie keinen Nachklang. Es ist zwar nicht zu verkennen, daß der abendländische Einfluß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Oberhand gewinnt; besteht doch der besondere Reiz der späteren Werke (z. B. der Scone Prokopius des Blödsinnigen und seines Lebens in 40 Bildern im Welikij Ustüg) gerade in der meisterhaften Vereinigung abendländischer und altrussischer Gestaltungsprinzipien. Das Wichtigste aber bleibt, daß diese letzteren der europäischen Kunst nichts zu verdanken haben. Auch gehen sie im Laufe der Zunehmung der Wirkung des Abendländischen in Rußland zugrunde.

Noch eines ist lehrreich. Bis ins 15. Jahrhundert wirkt in Rußland vorwiegend der romanische Stil. Nicht nur die dekorativen Steinmetzarbeiten von Suzdal-Wladimir, die im Zeitalter des Aufgehens des echt westeuropäischen gotischen Stils, d.h. im 12. bis 13. Jahrhundert der romanischen Stilphase entsprechen, ohne daß die eingewanderten abendländischen Meister etwas eigentlich Westliches in deren Kompositionen hinzufügten, sondern sogar noch 1456, als die abendländische Kunst die Blüte der Gotik übergeschritten hatte, finden wir in dem sog. Sion (Moskau, Rüstenkammer), der von Johannes III. errichtet wurde, echt romanische und etwas grobe Apostelgestalten in der Art des Epiphaniassarkophag in Hildesheim (12. Jahrh.). Im 14.—15. Jahrh. sind auch die korsunischen Türen mit russischen Inschriften versehen worden, woraus wir auf das Interesse der Nowgoroder gerade an diesem echt romanischen Werke schließen. Und dies ist leicht verständlich. Sehen wir uns in der ganzen Entwicklung der alt-russischen Kunst um, so wird uns sogleich die Abhängigkeit einer deren Kunstströmungen von demselben orientalischen Kunstkreise: Kleinasien, Syrien, endlich Byzanz selbst, die auch in Deutschland bis ins 12.—13. Jahrhundert wirkten, auffallen. Also entlehnten russische Meister den abendländischen Vorlagen im Wesentlichen nur deshalb, weil sie auf dieselben Impulse zurückgehen, die für Alt-Rußland ausschlaggebend waren. Wie grundverschieden ist dies Verhältnis von demjenigen eines Dürers Italien gegenüber, obgleich auch in ihm der Gegensatz zwischen Norden und Süden vorliegt.

Auf diesen letzteren möchten wir eingehen. Im 12.—13. Jahrhundert macht sich, wie gesagt, in einigen Gebieten Deutschlands der orientalische Einfluß geltend: die bekannten Soester Ikonen (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) haben eine merkwürdige ikonographische und formale Ähnlichkeit mit gleichzeitigen byzantinischen Werken. Dennoch ist es nicht zu verkennen, daß ein selbständiger Geist über die feinen, ihre griechische Plastizität etwas verneinenden Gestalten verbreitet ist: dabei werden die Linien akzentuiert, der malerische byzantinische Stil weicht der der Wirkung einfacher greller Farben — u. a. des Zinnoberrotes. Nun werden auch in russischen Ikonen — hauptsächlich im 15.—16. Jahrhundert — byzantinische Vorlagen in ähnlichem Sinne aufgefaßt, obgleich der Zakkenstil nie soweit geht, wie ihn deutsche Werke aufweisen. Es fehlt uns an Anhaltspunkten, um den Einfluß der um 200 Jahre älterer Soester Werke auf Rußland zu beweiskräftigen; wir stehen zweien parallelen Prozessen gegenüber, die als eine Umdeutung der südlichen Formen im Norden bezeichnet werden kann. Übrigens gehen die Wege Rußlands und des Abendlandes auseinander.

Andere Beweisführungen fordert das Problem des Verhältnisses der russischen Ikonenmalerei des 15. Jahrhunderts zu Italien. Stellen wir irgendein Moskauer Werk des 15. Jahrhunderts, z. B. die Dreieinigkeitsikone von A. Roublev[1] oder eine mütterliche Gottesmutter einem italienischen Werke gegenüber, so wird sich deren Ähnlichkeit sofort in der Anmut der überschlanken Gestalten und der zärtlichen Stimmung der Szene, die im Gegensatz zu der ernsten Feierlichkeit der früheren byzantinischen und russischen Kunst steht, erweisen. Man wollte glauben, Roublev habe seine Engelsgestalten einem Werke von Duccio oder S. Martini nachgebildet. Es läßt sich aber beweisen, daß der gesamte byzantinische Kreis — Rußland nicht ausgeschlossen — im 14. Jahrhundert von einer neuen freieren Weltanschauung durchsetzt wurde und in Byzanz vielmehr der einheimischen hellenistischen Quelle, der auch der neue Geist des byzantinischen Romans dieses Zeitalters zu verdanken ist, und nicht direkt aus Italien entsprungen ist. In Moskau ist es die Persönlichkeit des hl. Sergius, des Gründers einiger auf einem ganz neuen Prinzip gebauter Klöster, der seiner milden, dem früheren Ascetismus fremden Lebensempfindung einem Franz von Assisi gegenübergestellt werden kann; ist doch dem Antriebe seines nähesten Schülers Nikon Roublevs Bild entstanden.

Eine merkwürdige Tatsache ergibt sich aus den oben angeführten Betrachtungen: Zusammen mit dem gesamten christlichen Orient, bleibt Rußland bis zum 17. Jahrhundert zu den verschiedenen Stilneuerungen desAbendlandes taub. Anderseits bringt es aber selbständig so eine Kunst zum Vorschein, die von einer ähnlichen Stimmung zeugt.

Erst eine ausführliche Stilanalyse einzelner Werke kann diese und jene Elemente auseinandersetzen. Die vorliegenden Bemerkungen betreffen nur die darstellenden Künste, vor allem die Ikonenmalerei, in der die schöpferischen Kräfte Alt-Rußlands sich vollständig entfalteten.

Die hellenistisch byzantinische Tradition, die bis ins 16. Jahrhundert[1] in der russischen Szenenmalerei nicht zugrunde gegangen ist, und nach der jedes Bild bis zu einem gewissen Grade die Bedeutung einer Wiederholung eines naturtreuen, obgleich auch bisweilen fernen Bildnisses eines Heiligen[2] oder eines Ereignisses des Alten oder Neuen Testaments aufgefaßt wurde, hütete die russische Kunst von dem abendländischen, mittelalterlichen Symbolismus, wie auch dem späteren Naturalismus.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Forschungen im Gebiete der altrussischen Kunst im Laufe der nächsten Jahre auch im Auslande zunehmen werden. Die Beteiligung der abendländischen Kunsthistoriker gerade an der Lösung dieses Problemes wäre besonders zu begrüßen. Die vorliegenden Bemerkungen sind bestimmt, die Aufmerksamkeit der deutschen Forschung, auf diese schon jetzt gewonnenen Ergebnisse, die schon z. T. in russischer Sprache in „Slavia“ 1924, III, S. 94 bis 113 ausführlicher dargelegt sind, zu lenken.

[1] U. a. bei Wörmann, Gesch. d. K., 1919, IV. Fig. 174.

[1] Eine merkwürdige Wiederholung der Komposition Michael vor Joshua der frühbyzantinischen Rolle im Vatikan liefert eine Ikone des 16. Jahrhunderts in der Troizkaja Laura.

[2] Dieser Ansicht sind die Legenden über das Bild der Gottesmutter von Lukas entsprungen und die Verehrung von einzelnen örtlichen Typen (z. B. die Mutter Gottes Wladimirskaja, Smolenskaja usw.).

NEUE KUNSTLITERATUR

ITALIEN-LITERATUR

An erster Stelle der Italienbücher, die dem Deutschen seit langem ein wertvolles Vermächtnis sind, muß diesmal die große illustrierte Ausgabe von Jakob Burckhardts „Die Kultur der Renaissance in Italien" genannt werden, die im Verlag von Alfred Kröner, Leipzig, soeben als 15. Auflage unter Beigabe von nahezu 300 Abbildungen und vielen zum Teil farbigen Tafeln erschienen ist. Als besonders erfreulich muß die Tatsache verzeichnet werden, daß diese Prachtausgabe Burckhardts auf Grund der Urfassung veranstaltet wurde, die der Leipziger Ordinarius Dr. Walter Goetz einer gründlichen Durchsicht unterzogen hat. Die Auswahl der Abbildungen besorgte der Assistent des kunsthistorischen Institutes der Universität Leipzig, Dr. Johannes Jahn, der sich große Mühe gegeben hat, nicht immer wieder das hundertfach abgebildete alte Material zur Illustrierung des Buches heranzuziehen.

Es handelt sich also um eine Neugeburt in doppeltem Sinn. Erstens können wir nun Burckhardts berühmtes Werk frei vom Drum und Dran späterer Bearbeiter in seiner Originalfassung wieder genießen und zweitens geben die eingestreuten Abbildungen die Möglichkeit, eine ganze Kulturepoche auch sogleich in ihren wesentlichen künstlerischen Niederschlägen zu erkennen. Man darf den Verlag, der in solcher Form dem Andenken Burckhardts ein neues Denkmal setzt, von Herzen zu seiner schönen Idee beglückwünschen.

Auf ganz andere, aber auf nicht minder sympathische Weise ist uns der Ostpreuße Ferdinand Gregorovius durch den Verlag von Wolfgang Jeß in Dresden wieder nahe gebracht worden und zwar handelt es sich um eine Neuausgabe von Gregorovius „Wanderjahre in Italien" in einer voluminösen, aber doch handlichen Dünndruckausgabe in länglichem Taschenformat, die mit 60 Lichtdrucken nach zeitgenössischen Stichen (zeitgenössisch im Sinne von Gregorovius) geschmückt ist. Der berühmte Historiograph des mittelalterlichen Roms zeigt sich in diesen „Wanderjahren" von seiner stärksten künstlerischen Seite und es überrascht, wenn man bei der Lektüre vieler Kapitel immer wieder feststellen muß, wie merkwürdig modern Gregorovius Italien gesehen hat, in dessen Gesichtskreis als Brennpunkt immer das Mittelalter stand. Während Goethe noch achtlos an den kostbaren Schöpfungen des mittelalterlichen Italien vorbeisieht, ausschließlich antikisch befangen, weitet sich bei Gregorovius fast schicksalhaft der Blick für jenes große Kapitel, das heute wieder, wie nie zuvor, das Interesse des modernen Reisenden gefangen nimmt. Beiträge wie die über Ravenna und Florenz sind daher für die Grundeinstellung von Gregorovius besonders aufschlußreich. Zweifellos aber gehören diese „Wanderjahre" zu den besten Büchern, die jemals über Italien geschrieben sind. Dr. Fritz Schillmann hat sich mit besonderer Pietät dieser Neuausgabe angenommen, derselben eine beachtenswerte Einleitung und ähnlich auch ein Schlußwort angefügt und im übrigen manches ergänzt und anderes fortgelassen, wofür er im Schlußwort seine Gründe bekanntgibt. Gerade diese Arbeit des Herausgebers hat wesentlich dazu beigetragen, das Buch für den modernen Menschen so außerordentlich genußreich zu machen.

Eine schöne Idee verwirklichte auch der Verlag von F. Bruckmann, München, der auf Anregung von Alfred Kuhn von „Goethes italienischer Reise" eine illustrierte Ausgabe herausbrachte, die außer dem Originaltext Goethes 80 Tafeln nach zeitgenössischen Kupferstichen enthält, unter denen die Piranesischen Ansichten an erster Stelle stehen. Der Herausgeber begründet ebenfalls in einem Vorwort den besonderen Sinn dieser Ausgabe, die sich bald unter den Italienreisenden allgemeiner Beliebtheit erfreuen dürfte, so wenig wir heute in wesentlichen Momenten noch das Land mit Goethes Augen zu sehen vermögen.

Im gleichen Verlag erschien noch Paul Hommels „Sizilien", dem ein Geleitwort von Hugo v. Hofmannsthal beigegeben ist, das Goethes Schatten gerade über dieser Insel nicht mit Unrecht heraufbeschwört. Im übrigen aber handelt es sich um ein reines Tafelwerk nach Originalaufnahmen, die nun, durch meisterhaften Druck der Firma Bruckmann vervielfältigt und insgesamt 124 an der Zahl, von Landschaft und Kunst Siziliens einen großartigen Eindruck vermitteln.

Als Gegenstück zu dieser Bild-Monographie Siziliens möchte ich das kürzlich bei der Allgemeinen Verlagsanstalt in München erschienene Werk von Nello Tarchiani „Das mittelalterliche Italien" ansprechen, dessen deutsche Übersetzung Dr. L. Zahn besorgte. Das Buch, das 95 Tafeln enthält, bringt eine ausgezeichnete Zusammenstellung der Bauten, die die oben genannten „Wanderjahre" des Gregorovius trefflich illustrieren könnten und umspannt — natürlich nur in einer beschränkten Aus-

wahl — das Gesamtgebiet des mittelalterlichen Italien, etwa von Verona bis Palermo; ein Bild-Atlas, dem es also an Vielseitigkeit nicht fehlt und in dem auch entlegene Dinge, die jenseits der Landstraße des Kunstfreundes und Forschers liegen, zu neuem Leben erstehen. *Biermann.*

DIE KUNST DES ORIENTS

Heinrich Schäfer und Walter Andrae. Die Kunst des alten Orients. 164 S. Text, 406 S. Abb., 116 S. Nachweise zu den Abb. und 35 teilweise farbige Tafeln. Im Propyläen-Verlag. Berlin 1925 (= Bd. 2 der Propyläenkunstgeschichte).

Der Gesamteindruck, den man beim Durchblättern dieses reichhaltigen und in vielen Einzelheiten so vollkommen schönen Bandes erhält, läßt sich dahin zusammenfassen, daß es eine Kunstgeschichte des alten Orients nicht gibt, noch jemals geben wird. Zwar hat Schäfer in seiner Einleitung die gemeinsame gedankliche Grundlage aller, von der griechischen Kunst seit dem 5. Jahrhundert nicht beeinflußten Kunst scharf umrissen, dennoch hat inhaltlich und stilistisch die Kunst Mesopotamiens mit der Ägyptens nichts gemein, wenn man von einigen mehr kulturellen Beziehungen während der ägyptischen Frühzeit absieht. Wozu also den zum mindesten für das Gebiet der Kunst überlebten Begriff vom „Alten Orient" immer noch aufrecht erhalten?

Bei einer Trennung hätte gewiß die mesopotamische Kunst nur gewonnen, denn hinter dem großlinigen Ablauf der ägyptischen Kunst macht sich das aus den verschiedensten Teilen Vorderasiens zusammengewürfelte Kunstbild etwas dürftig. Wirklich Staat machen und sich neben dem Ägyptischen behaupten können sich, was wohl jeder unparteiische Beschauer zugeben dürfte, nur die großen Schmelzfarbenbilder von Tieren aus Babylon und die bekannten Jagdreliefs Assurbanipals, allen voran die berühmte sterbende Löwin, die vorzüglich wiedergegeben ist. So sehr wir anerkennen, daß in vielen Dingen das Zweistromland, etwa in der Rechtskunde oder der Astronomie, uns viel weitergehende Aufschlüsse in seine alte Kultur gewährt hat als Ägypten, so sehr ist es zu bedauern, daß das rein kunstgeschichtliche Ergebnis all der vielen Ausgrabungen kein allzu reiches ist. Um so mehr ist es zu bewundern, wie Andrae, der Bearbeiter des vorderasiatischen Teils, den vielgestaltigen Stoff zusammengeschweißt und, soweit das eben möglich ist, in klarer geschichtlicher Folge dargelegt hat. In buntem Wechsel ziehen Bilder von Susa, Tello-Lagasch, Assur, Babylon, Sendschirli (Nordsyrien), Boghazköi (Kleinasien) — um nur die Hauptfundorte zu nennen — an uns vorüber. Die Kunst des alten Persien mußte wegen Raummangels abgetrennt werden und wird den Band über die islamische Kunst eröffnen. Dies scheint kein schlechter Ausweg; man vergleiche nur das Buch von Sarre, die Kunst des alten Persien, das ebenfalls eine Zusammenfassung von Cyrus bis in die frühislamische Zeit hinein gibt. Andrae weist selbst bei der Besprechung der assyrischen Schmelzfarbentechnik darauf hin, daß die hochentwickelte Schmelzkunst der islamischen Zeit im ererbten Können der mesopotamisch-iranischen Länder wurzelt (S. 141). Vielleicht ließen sich hier noch weitere Fäden auffinden, die von der altvorderasiatischen Kunst zur islamischen führen und, abgesehen von der Beimischung vieler hellenistischer Einflüsse, eine Einheit dieser beiden Kunstreiche wahrscheinlicher machen dürften als die von vorderasiatischer und ägyptischer Kunst. Für letztere wäre eine Zusammenstellung mit kretischer, kleinasiatisch-hethitischer und syrisch-phönikischer Kunst — allerdings vorläufig nicht im Rahmen einer sich an Alle wendenden Kunstgeschichte — sicher lehrreicher, also etwa eine Kunstgeschichte der ältesten Ostmittelmeervölker.

Keine andere Kunst ist so klar von ihrer Umwelt geschieden und so gradlinig von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu verfolgen wie die ägyptische. Und man kann wohl sagen, daß noch nie die Gipfelpunkte dieser Entwicklung, die sich für uns in der Kunst des Alten, Mittleren und Neuen Reiches verdichten, so bis zum letzten in sachlichen Worten Aussprechbaren dargestellt und untereinander geschieden sind wie von Schäfer im vorliegenden Buche. Schäfers großes Verdienst ist es, daß er die Grundlagen der ägyptischen Kunst, soweit sie unserm Verstande erfaßbar sind, frei von allem modernen Sichhineindenken und -fühlen, in seinem Buche „Von ägyptischer Kunst" (2. Aufl. bei Hinrichs 1922) dargelegt hat. Die Einleitung des neuen Buches gibt das dort gewonnene Ergebnis in gedrängter, klarer Form wieder. Der Begriff des „Gradaufsichtig-Vorstelligen" wird von dem des „Wahrnehmigen" geschieden, der seit der Einführung der Perspektive durch die griechische Kunst des 5. Jahrhunderts alle von dieser befruchteten Kunstrichtungen, also auch unsre Moderne, erfüllt hat. Der sonst nicht mit Ägypten vertraute Leser muß sich, wenn er die klaren Auseinandersetzungen dieser Einleitung durchdacht hat, vor den ägyptischen Bildwerken zurecht-

finden, er wird sich durch sogenannte Steifheiten oder Verzeichnungen nicht mehr im Genuß stören lassen. Aber es wird ihm auch klar werden, daß es mit der weitverbreiteten Meinung, die Moderne kehre zur ägyptischen Kunst zurück oder fühle sie nach, nicht allzu weit her ist. Ägyptische und expressionistische Kunst kommen wohl manchmal äußerlich zu ähnlichem Ergebnis[1]; Ausgangspunkt und Wollen ist aber durchaus verschieden. Während die ägyptische Kunst die Dinge naturgetreuer darstellen möchte, als die Sinne sie vortäuschen, ja womöglich — etwa einen Stuhl — zum Abgreifen mit dem Zirkel, will der von der perspektivischen oder wahrnehmigen Basis ausgehende Expressionismus eben Ausdruckskunst, und zwar in der Regel des Innerlichen sein und sich bewußt von der reinen Naturwiedergabe entfernen. Sehr fein hat Schäfer bei der Besprechung der neuen, höchst merkwürdigen Reliefs des Petosirisgrabes der Spätzeit (um 300 v. Chr.) angedeutet, wie die sterbende ägyptische Kunst in der Auseinandersetzung mit der griechischen, hier „Ausdruckskunst" zu werden versucht (S. 116).

Für den Ablauf der ägyptischen Kunst hat sich Schäfer in Wort und Bild an das bewährte historische Schema gehalten. Für die große Masse der Leser, denen Ägypten trotz aller Tutanchamonvorträge innerlich doch fremd ist, wird diese Einfügung der Kunst in das Kulturgeschichtsbild immer das beste bleiben. Manchmal — z. B. in der ältesten Zeit — scheint allerdings das kulturgeschichtliche Beiwerk die Kunst allzusehr überwuchern zu wollen, aber immer wieder weiß Schäfer alles auf den großen Weg der Kunst hinzuführen und in diese einzugliedern. Auf engem Raum ist ungeheuer viel, aber kein Zuviel gesagt. Die straffe, gedankliche Struktur, die kaum einem Gefühl oder einem empfindsamen Beiwort Raum läßt, auch vielleicht allzusehr mit einer Betrachtung der Kunst im Rahmen der ägyptischen Landschaft mit ihrem wechselnd flutenden Lichte kargt, ist das kristallklare Ergebnis einer immerwährenden Beschäftigung des Verfassers mit diesem Gegenstand während eines reichlichen Menschenalters.

Noch ein Wort zu den Abbildungen und Tafeln, die man sich, wenn ein Wunsch geäußert werden darf, zum besseren Vergleichen und richtigen Genießen lose wünschen möchte. Das Nebeneinander etwa der Frauengestalten von Abb. 224, Taf. VII (die Malerei im Gegensatz zur Plastik tut dem Stilvergleich hier keinen Abbruch), Abb. 325 (trotz des häßlichen Farbüberzuges), Abb. 338, Abb. 423, 2 und Abb. 426 könnte gefühlsmäßig das im Text über Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten Gesagte vertiefen. Zu betonen, daß die Bilder ein nahezu lückenloses Kompendium bilden, ist kaum nötig. Daß bei den Abbildungen das Berliner Museum den Hauptanteil hat, ist verständlich im Hinblick auf diese vielseitige und überall Treffliches bietende Sammlung und die dort leichte Reproduktionsmöglichkeit. Möchten doch auch die andern großen europäischen Sammlungen — das Brit. Museum, vor allem der Louvre und Turin — dem Beispiele Leidens folgend, ihre Schätze in benutzbaren Bildern veröffentlichen, damit ein Kompendium der ägyptischen Kunst alle Sammlungen gleichmäßig berücksichtigen kann. Das hier Gebotene ist aber bei gegebener Tafelanzahl schon fast zuviel; z. B. könnten auf Abb. 171 weniger Figuren und diese bedeutsamer gezeigt werden, während die Ausnutzung der Abb. 294 für die beiden Daschûrdiademe allein — aber nach deutlicheren Vorlagen — das Wunderwerk dieser Kostbarkeiten noch sinnfälliger zum Ausdruck bringen dürfte. Die technische Seite der Abbildungen und vor allem der ein- und mehrfarbigen Tafeln ist, wenn man von einigen mit einem eigentümlich grünen Farbton überzogenen Bildern (z. B. Abb. 223, 225, 325) absieht, vortrefflich. — Möchte dieser ausgezeichnete Band — trotz der eingangs angefochtenen Verkoppelung von Ägypten und Vorderasien unter dem Begriff des „Alten Orients" — eine recht weite Verbreitung finden! *A. Scharff.*

Friedrich Sarre, Die Ausgrabungen von Samarra. Band 2: „Die Keramik von Samarra." Mit 202 Textbildern und 39 Tafeln. Verlag von Dietrich Reimer, Ernst Vohsen, Berlin 1925.

In diesem zweiten Bande der Serie: „Forschungen zur islamischen Kunst" behandelt Friedrich Sarre die künstlerisch und historisch bedeutsamen Keramikfunde von Samarra. Da diese Stadt im Jahre 838 n. Chr. begründet und 883 n. Chr. bereits wieder verlassen wurde, bedeuten sämtliche Funde geschichtliche Dokumente für die weitere Datierung persischer Keramik und vor allem ostasiatischer Töpferei, wie sie im 9. Jahrhundert hergestellt und als begehrte Exportware nach Samarra auf dem Karawanenwege gelangt sein muß.

[1] Wohl das stofflich schlagendste Beispiel ist die ägyptische Zeichnung der Himmelsgöttin mit dem Sonnenkind im Leibe neben der trächtigen Eselin auf dem Bilde von Chagall; vgl. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, II, S. 111, Abb. 60 und Taf. 51, 2.

Es gibt in Persien wenig Keramik, deren Ursprung mit Sicherheit in so frühe Zeit gesetzt werden darf. Um gleich von der schönsten Gattung zu sprechen: die Lüsterkeramiken, die in dem Jahre 894 n. Chr. am Mihrab der Moschee Sidi Okba in Kairuan unter Ibrahim II verwandt worden sind, zeigen mit den mannigfaltigen, köstlichen Bruchstücken aus Samarra solche Ähnlichkeit, daß an ihrem gemeinsamen Ursprung im 9. Jahrhundert (im Irak) nicht gezweifelt werden kann[1]. Auch für die gesamten übrigen Typen persischer Töpferkunst sind die in vorzüglichen Abbildungen und in übersichtlicher, systematischer Anordnung wiedergegebenen Beispiele Fundamente zur Geschichte der späteren persischen Keramik.

Noch bedeutsamer sind die Samarra-Funde frühchinesischer Gefäßbruchstücke, die aus so früher Zeit (Tang-Periode) und mit völliger Sicherheit datierbar nur im Schatzhause Shosoïn in Nara (Japan) bekannt gewesen sind. Geradezu sensationell wirkten die Porzellanfunde aus Samarra, die zuerst heftig bestritten, heute allgemein als chinesische Produkte des 9. Jahrhunderts anerkannt werden. Daß es bereits zu dieser Zeit in China weißes Porzellan gegeben hat, beweisen mehrere Literaturstellen, die nicht nur Hsing-chou-fu im Süden der Provinz Chili als Herstellungsort angeben, sondern genau dieselben Muster beschreiben: Fische und Wellen in Relief, wie sie bei den Funden in Samarra tatsächlich vorhanden sind. Damit ist eine Grundlage zur Datierung chinesischen Früh-Porzellans geschaffen worden. Diese ersten Funde, mit den ergänzenden aus Chü-lu-hsien (am Hoang-ho) der Sung-Zeit und aus Tuktu (in der Mongolei) der Jüan-Zeit, die gleichfalls fest datierbar sind, ergeben eine historisch und stilistisch mit zahlreichen Beispielen belegte Entwicklungsreihe des Porzellans, wie sie bislang der Kunstgeschichte Chinas fehlte. Wir müssen dem Verfasser, der Samarra persönlich erforscht und seine Ergebnisse so fruchtbringend der Wissenschaft nutzbar gemacht hat, für dieses Werk größten Dank wissen.

Otto Burchard.

ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE

Paolo d'Ancona, La Miniature Italienne du X^e^ au XVI^e^ siècle. Paris und Brüssel 1925. G. van Oest Verlag.

Mit Ausnahme der Geschichte der Miniatur in Florenz vom selben Verfasser und jener der Lombardei von Toesca, gab es bisher keine zusammenfassende Behandlung der italienischen Buchmalerei des Mittelalters und der Renaissance. A. Venturi hat in seiner großangelegten voluminösen Kunstgeschichte zwar da und dort auch diesem Gebiet ein Kapitel gewidmet, ohne daß es ihm gelungen wäre, Klarheit und Übersicht in die Geschichte dieser Gattung zu bringen, zumal seine sehr gewagten Zuschreibungen wenig überzeugend wirken. P. d'Ancona hat in der vorliegenden Publikation mit gründlicher Kenntnis und reicher Erfahrung die mehr oder weniger geglückten Detailuntersuchungen über die einzelnen Miniaturenschulen, die uns von deutschen, französischen und italienischen Forschern vorliegen, zu einem Ganzen zu runden verstanden. Bei den zahlreichen noch offenen Fragen über die Geschichte und Herkunft der einzelnen Schulen der Buchmalerei und ihrer Zuweisung an die Meister geht der Verfasser mit vorsichtig wägendem Urteil zu Werk, seine eigene Ansicht lediglich als mögliche Lösung hinstellend. Die reichlichen Literaturhinweise bieten eine dankenswerte Orientierung zu Spezialforschungen. Angesichts der umfangreichen Aufgabe mußte sich aber der Verfasser, trotz seines Bestrebens, jede wichtige Miniaturenschule in ihren Repräsentanten zu Worte kommen zu lassen, eine gewisse Beschränkung auferlegen, wodurch eine vielleicht allzu gleichartige Darstellung entstehen mußte. So hätte zum Beispiel die Geschichte der sienesischen Buchmalerei eine ihrer Bedeutung entsprechende genauere Würdigung verlangt. Anderseits hat der Verfasser dem stilgeschichtlichen Charakter und dem Zusammenhang der italienischen Miniatur mit der gleichzeitigen Tafel- und Freskomalerei nur stellenweise und auch da nur geringe Beachtung geschenkt. Aber diese Einwendungen nehmen nichts von dem Wert dieser Publikation, die für alle weiteren Forschungen das grundlegende Handbuch bleibt. Wesentlich auch nach dieser Seite sind die vortrefflichen 94 Heliogravüren und mehrere sehr gediegene farbige Faksimiletafeln, mit denen der van Oest Verlag das Werk gleich seinen übrigen Miniaturenpublikationen illustriert hat.

Dussler.

Hans Holbein d. J. Zeichnungen. Ausgewählt und eingeleitet von Curt Glaser. Basel 1924. Verlag B. Schwabe.

In Kenntnis und Wertung scheint Holbein der letzte der großen deutschen Meister bleiben zu sollen. Erst spät wurde in der großen Publikation seiner Zeichnungen, die P. Ganz erscheinen läßt, ihm das gegeben, was Dürer, Baldung Jahrzehnte voraus gewidmet worden war. Nun hat aber Gla-

[1] Vgl. Ernst Kühnel: „Datierte persische Fayencen", Jahrbuch der asiatischen Kunst I, 1924, S. 42 ff.

ser mit dieser wohlfeilen Veröffentlichung allen Liebhabern deutscher Zeichnungskunst ein Geschenk gemacht, das sich würdig dem Wölfflin-Buch über die Dürer-Zeichnungen zur Seite stellt. Im Gegensatz zu Wölfflin legt Glaser seine Einleitung breiter an und geht in der Darlegung der persönlichen Prämissen, der Ökonomie der Werkstatt, der Stilprägung weit über das hinaus, was neuerdings in eilfertigen, ästhetischen Exkursen bei Einleitungen leider gebräuchlich geworden ist. Vor uns blättert sich eine Monographie jener Gattung der Holbeinschen Kunst auf, die zugleich den Stil des ganzen Werkes deutlicher werden läßt, als wir ihn bisher kannten. Mag in der Kunst Holbeins, im Gegensatz zu Dürer, das Persönliche hinter den Stil zurücktreten, in den Darlegungen Glaser wird glücklich die allgemeine Stilform durch die schöpferische Gestalt Holbeins umgangen. Sie wird sichtbar selbst in der Gunst des Schicksals, das ihn den Renaissancestil „in gerader Straße vor ihm" sehen ließ. Nicht nur der Stil, sondern die hohe Ökonomie dieses Geistes macht Glaser in der Entwicklung des Meisters deutlich. Wir sehen ohne Tasten und Zögern Holbein seinen Weg gehen. Mit dem klaren Blick auf das Ziel ordnet sich seine Zeichnung in die Handhaben der Werkstatt. Mit Recht fordert Glaser, daß über den Bildnismaler Holbein nicht der Erzähler, nicht der Geist sachlicher Klarheit in den Kompositionen und der phantasievolle Bildner in den Entwürfen für Goldschmiedewerk vergessen werden darf. Vielleicht sind die Abbildungen jener Stücke, wie auch der kostbaren Kreidezeichnungen der Tiere besonders geeignet, unsere Augen auf die schöpferischen Triebe dieses „Porträtisten" hinzuweisen. Nicht nur der Text, sondern auch die Abbildungen können in Auswahl und Druck, der jeder Technik der Zeichnung und durch Tönung jedem Originaleindruck gerecht wird, ähnlichen Publikationen zum Vorbild dienen. *Kurth.*

Aug. L. Mayer, Diego Velázquez. Berlin, im Propyläenverlag, 1925. 215 S., 115 Abb. Die führenden Meister Bd. VI.

Nach Carl Justis „Velázquez", der wohl vollkommensten Malerbiographie, die überhaupt existiert, und nach Aureliano Beruetes „Velázquez" ist keine größere Arbeit über diesen Meister mehr erschienen. Eine Neubearbeitung des Velázquez-Stoffes war ohne Zweifel ein Bedürfnis. August L. Mayer hat dies mit Recht empfunden und bringt nun seinen Velázquez. Wie er im Vorwort betont, will er mit Justis Schöpfung nicht in Wettbewerb treten; er steht auf dem Standpunkt, daß bisher noch nicht genügend das künstlerische Wollen des Velázquez charakterisiert und seine Bedeutung innerhalb der europäischen Kunstgeschichte nicht scharf genug umrissen worden sei. Diese Aufgabe, die ihm als die wesentliche vorschwebt, behandelt er in einem größeren Schlußkapitel, doch spürt man überall, wie ihm die Probleme der Echtheit und Chronologie sichtlich am Herzen liegen. Mit besonderem Vergnügen wird man gerade die Teile lesen, die sich eben mit diesen Echtheitsfragen befassen und die Datierung erneut zu sichern versuchen.

Zunächst wird die Lebensgeschichte ziemlich ausführlich entwickelt. Dem Aperçu des Verfassers, daß Velázquez in Sevilla geboren werden mußte, kann ich allerdings nicht zustimmen. Im tiefsten Grunde ist der Meister doch der wahre Repräsentant des kastilischen Geistes, wie ihn auch Justi aufgefaßt hat: dem Kastilischen, nicht dem Andalusischen, ist er innerlich verwandt. Mayer deutet es ja selbst an unauffälligen Stellen an, so wenn er zum Beispiel von dem Phlegma, der Gelassenheit, der mehr männlichen Art des Velázquez spricht, dessen Temperament sich nirgends aufdränge, und der „frei von jeder Fieberhaftigkeit" sei. Nicht unwichtige Einzelheiten aus dem Leben werden angegeben, die auch einmal gelegentlich für stilkritische Erörterungen in Betracht kommen können. Welche Quellen haben dem Autor verraten, daß des Velázquez Ehe recht glücklich gewesen und ihm der Begriff des Neides vollkommen fremd war?

Im zweiten Kapitel werden die Werke einzeln besprochen, ruhig, sachlich, bestimmt. Es freut mich feststellen zu können, daß meine Meinung nun doch richtig ist, daß das sog. Selbstporträt in Hannover (heute im Pariser Privatbesitz) auszuschalten sei und vermutlich das Selbstbildnis Mazos darstelle, wofür es übrigens schon Juan Allende Salazar gehalten hat. Besonders bemerkt sei, daß es neuerdings Mayer gelungen ist, zwei Velázquez zu entdecken, so den „Sterbenden Seneca" (London, Abbild. 2) und „Truhan" (New York, Abb. 31); das „Blumenstilleben" in Amsterdam (Abb. 3) und „Johannes der Täufer" (Chicago, Abb. 10) sind bereits früher von anderer Seite Velázquez zugesprochen worden. Die „Borrachos" (zu deutsch die „Betrunkenen", nicht die „Trinker", wie Verfasser vorschlägt), schließen bekanntlich die Madrider Frühzeit ab. Über die „Borrachos" in Neapel, eine Kohlenzeichnung mit Tempera, wird wohl noch manches zu sagen

sein; einverstanden wird man damit sein, daß es sich hier nur um eine Kopie handelt, freilich muß sie wohl sehr frühzeitig entstanden sein. Das „Bildnis des Infanten Don Carlos“ (Prado), das Mayer noch vor kurzem „ganz in die Nähe der Borrachos“ gesetzt hatte, datiert er jetzt „nicht später als 1625“. Daß die Antike einen Einfluß auf unseren Maler gehabt, möchte ich nicht als sicher annehmen. Die Halbfigur eines „Fahnenträgers“ in Bologna ist wohl nicht ganz authentisch, und die Stehfigur Philipps IV. (London, Nationalgalerie) macht keinen vorzüglichen Eindruck. Mit gutem Grunde wird der Einfluß Grecos völlig ausgeschaltet, und die „Krönung Marias“ nahe an 1644 gerückt; möglich, nicht aber sehr wahrscheinlich hat Dürers Holzschnitt als Vorlage gedient. Die beiden Bilder „Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule“ müssen wohl endgültig aus der Liste der eigenhändigen Werke gestrichen werden, und auch bei der figürlichen Behandlung des Gemäldes „Philipp IV. auf der Saujagd“ vermag ich nicht eigentlich die Handschrift des Velázquez zu entdecken. Zu stark betont m.E. der Autor den Einfluß Venedigs, das alle frischen Kräfte dem Velázquez zugeführt habe! Was die „Meninas“ betrifft, so wird jetzt also im Gegensatz zu früher zugegeben, daß von einem Doppelbildnis des königlichen Paares nichts bekannt ist, eine Tatsache, die für die Genesis dieser so eigenartigen Schöpfung wichtig werden kann. Schade, daß die Studie dazu in London, die Justi ausführlicher beschrieben, niemand zu sehen bekommt. Die Szene „Antonius und Paulus“ wird in die allerletzte Zeit datiert, Loga setzte sie irrtümlicherweise um 1634 an.

Das Schlußkapitel „Der klassische Meister“ ist mit besonderem Schwung geschrieben und ist der Höhepunkt des Buches. Das schließt freilich nicht aus, daß man nicht in unwesentlichen Punkten auch anderer Meinung wie der Verfasser sein kann. Nach Mayer verdient keiner im 17. Jahrhundert so die Bezeichnung klassisch wie Velázquez; seine Kunst stellt die höchste Vollendung malerischer Anschauung dar, bedeutet die größte Harmonie rein malerischer Betätigung. Meinem Empfinden nach fehlt die Herausarbeitung des spezifisch kastilischen Charakterzuges; maurisches Empfinden setzt zwar der Verfasser bei Velázquez voraus, aber der Gedanke wird nur berührt. Die Bemerkungen über den bereits bei Velázquez einsetzenden Impressionismus scheinen mir vortrefflich, aber in der Frage, ob Velázquez Kolorist oder Valeurmaler sei, sind wir nicht einig. Mayer sieht, wie mir dünkt, in Velázquez zu sehr den Koloristen; ich meine, er sei mehr Valeurmaler. Die Nuance, die subtile Abstufung der Töne, die gedämpfte Farbe, die zum Ton sich einigt, dominiert doch wohl. Natürlich soll das nicht heißen, daß die Farbe fehle, die Farbe ist nur mehr verhalten, was mir ein Wesenszug der spanischen Malerei überhaupt zu sein scheint.

Das Mayersche Buch als Gesamtleistung ist auch neben Justi und Beruete ein Werk von selbständigem Wert und ist vorzüglich geeignet, dem größten Meister Spaniens neue Freunde und Bewunderer zuzuführen.

Hugo Kehrer.

A. E. Brinckmann, Schöne Gärten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten. Allgemeine Verlagsanstalt München 1925.

Der Garten ist für unsere Zeit eine besonders unentschiedene Angelegenheit. Auch Brinckmann erkennt: „Alle Versuche unserer Zeit, den Garten zu einer künstlerischen Lebensäußerung zu machen, welche Form und Inhalt unverrückbar notwendig bindet, sind fehlgeschlagen.“ Warum? Weil die neue Architektur eben erst daran ist, ihre Artikulation zu finden, ihre Standardtypen, ihre Form; dann aber, weil das ganze Naturgefühl im Augenblick eine Umwertung erleidet. Die romantischen Stimmungskomplexe, mit denen man die Natur genoß, sind unleidlich geworden. Man geht darauf aus, die Natur — soweit sie heute überhaupt in die schöpferische Atmosphäre reicht — möglichst nach ihrem sachlichen Gehalt, ihrer Konstruktion zu erfassen; also etwa näher Georg Forster und Goethe (in seinen Schilderungen) als der Romantik eines Tieck. Näher einer aktiv-gesetzlichen Struktur als einer passiv-ungehemmten.

Man bemerkt bei Brinckmann eine leise Hinneigung zu den zarten Gartenfeldern der Gotik mit ihren einsamen, fast ganz des Laubes entblößten Etagenbäumchen. — Der Renaissancegarten wird vom italienischen Keim bis zu den deutschen Ablegern entwickelt. Im Barock auf die entscheidenden Achsen hingewiesen, die sich in Italien schon zur Zeit der Gegenreformation bilden (Villa d'Este), die Rolle Frankreichs erläutert und auch die unentschiedene Haltung Deutschlands — zu Beginn des 18. Jahrhunderts — zwischen italienischem und französischen Einfluß nicht verschwiegen. Holland und das Gartenland England werden leider nur vorübergehend in Betracht gezogen.

An Hand eines knappen Textes und vorzüglicher Abbildungen gibt Brinckmann die

Ergebnisse der Forschung von seinem Gesichtswinkel aus weiteren Kreisen bekannt. An Stelle eines verwirrenden Haufens möglichst verschiedener Beispiele zieht der Verfasser es vor, an wichtigen Punkten den Beschauer gelegentlich bis ins Detail zu führen, was die Anschaulichkeit des Ganzen erheblich verstärkt.

Es sei an dieser Stelle das ungefähr gleichzeitig (Milano 1924) erschienene Werk Luigi Damis erwähnt, das das Spezialgebiet des „Giardino Italiano" behandelt. Was Sorgfältigkeit der Anmerkungen, der Bibliographie und der überaus reichen Abbildungen betrifft, so dürfte es für das italienische Gebiet wohl unentbehrlich werden. *Giedion.*

Max Eisler, Das barocke Wien. Historischer Atlas der Wiener Ansichten. Verlag Gerlach und Wiedling, Wien und Leipzig 1925.

Es mag merkwürdig erscheinen, wenn ein monumentales Sammelwerk selbst wieder die literarische Sammelleistung einer vergangenen Epoche zum Gegenstande hat, eine Sammelleistung, die damals freilich nicht Totes, sondern Zeitgemäßes und höchst Lebendiges betraf. Solches ist der Fall in dem neuen, „Das barocke Wien" betitelten „Historischen Atlas der Wiener Ansichten", der in Fortsetzung des 1919 veröffentlichten großen Planwerkes („Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes") vom gleichen Autor als 31. Band der Arbeiten des I. kunsthistorischen Institutes der Universität Wien erschienen ist. Denn das Werk bringt auf 230 Lichtdrucktafeln alte Ansichten Wiens aus der Zeit um 1670—1770, die größtenteils nach den Originalzeichnungen zu den großen Bildveröffentlichungen des Salomon Kleiner und den Stichwerken von J. B., bzw. J. E. Fischer von Erlach und J. A. Delsenbach entnommen sind.

Aber gleichwohl handelt es sich nicht um eines jener Gelegenheitswerke, die ziemlich wahllos als Bilderbuch zusammenstellen, was gerade erreichbar ist, und in kurzen „kulturhistorischen Einleitungen" das Zeitbild zu erschöpfen glauben, oder um eine Neuauflage der alten Werke — obwohl diese Veröffentlichung in jeder Hinsicht einen fast vollwertigen Ersatz derselben bieten kann. Hier ist vielmehr in dem durch 36 Abbildungen geschmückten Text, in den Tafelbeschreibungen, vor allem aber auch in der Zusammenstellung der Tafeln selbst ein Neues geschaffen, das die Umwelt, die jene Zeichner, Stecher und Maler als Tat ihrer eigenen Zeit festhielten, nicht nur als Material vorführt und für uns Heutige erst lebendig macht, sondern zu einem einheitlich lebendigen, über historische Rückschau hinausgehenden Organismus gestaltet. Das Mittel dazu ist die Idee, jene Bilder nicht bloß als Abbildungen von Einzelobjekten sprechen zu lassen, sondern sie unter das einigende Moment des Freiraumes zu stellen, für den die Gebäude und Fassaden nur umfassende Begrenzung sind. Die freiräumige „Stadt als Kunstwerk" steht im Vordergrund, „die Glieder kehren zum Körper zurück, der funktionelle Organismus beider wird gegenwärtig". Dieser Freiraum (Straßen, Plätze und Gärten) ist dementsprechend als Bühne für das gleichzeitige Leben erfaßt und ausgewertet und wird im engsten Zusammenhang mit dem vorgeführten Stoffe dargestellt. Dabei kommt die kritische und quellenmäßige Verarbeitung des Materials in der Beschreibung der Tafeln durch Anführung aller denkmalkundlichen Gegebenheiten, durch das Eingehen auf die Lebensgeschichte, auf die soziale und künstlerische Einstellung der ausführenden Künstler, durch die Lagennachweise der dargestellten Objekte im Gesamtbild und deren Veränderung zum Ausdruck. So ist die streng wissenschaftliche Form auch für den Laien im höheren Sinne genußreich gemacht, die Gesamtidee führt zu den Einzelinteressen künstlerischer, historischer und kultureller Natur. Die prächtige Buchausstattung mit Buchschmuck von Dr. R. Junk bereitet dem Werke einen würdigen Rahmen. *H. Glück.*

Otto v. Falke, Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. (Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.)

In der vorbildlichen Serie der Bauformen-Bibliothek des Verlages Julius Hoffmann beginnt jetzt eine neue Reihe: Deutsche Möbel vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Sie wird von zwei der hervorragendsten Kenner dieses Gebietes, dem früheren und dem jetzigen Leiter des Berliner Kunstgewerbemuseums, Otto v. Falke und Hermann Schmitz, herausgegeben.

Der erste Band umschließt die Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Die einzelnen Möbeltypen: Truhen, Tische, Sessel, Stollenschränke, Türen usw. werden in ausgezeichneten Beispielen aneinandergereiht, mit dem Bemühen, möglichst das Typische hervortreten zu lassen. Die Einleitung gibt einen historischen und stilkritischen Überblick und ergänzt das Abbildungsmaterial durch Reproduktionen nach Gemälden und Reliefs der Zeit, sie läßt also durch Wiedergabe der Bildarchitekturen jene Innenräume wieder vor uns entstehen,

von denen die einzelnen uns erhaltenen Möbel doch nur eben Teile waren.

So ist das Buch mehr als ein Kompendium für Sammler und mehr als ein Vorlagewerk für Möbelkopisten. Es verlebendigt das historische Möbel, läßt uns nationale oder besser dialektische Unterschiede und damit Provenienzen erkennen und gibt vor allen Dingen eine Fülle typischen Materials, ohne dessen Kenntnis die Bestimmung weiterer Kunstwerke der gleichen Zeit nur ein bloßes Herumraten bedeutet.

Paul Zucker.

Hans Sedlmayr, Fischer von Erlach d. Ä. Mit 111 Abb. auf 88 Tafeln, 70 Seiten Text. R. Piper & Co., München 1925.

Seit dem grundlegenden Buche Ilgs vom Jahre 1895 ist über Fischer von Erlach keine sein ganzes Werk zusammenfassende Arbeit erschienen. Wohl aber ist seither in zahlreichen Einzelstudien immer neues Material über den großen Meister zutage gefördert, sind Zuschreibungen und Abschreibungen gemacht worden, und noch heute kann jeder Tag Neues bringen bzw. ist noch nicht alles in engeren Kreisen Bekannte veröffentlicht. Es war daher ein wertvolles und dankenswertes Unternehmen, das von und seit Ilg Erarbeitete kritisch zusammenzufassen und damit die für die neuere Forschung nötigen Grundlagen hinzustellen. Eine erschöpfende, in allen wichtigen Einzelheiten zutreffende Darstellung der künstlerischen Entwicklung und historischen Stellung Fischers zu geben, war nach den Worten des Verfassers freilich noch nicht an der Zeit. Aber vielleicht hätte man doch eine ausgiebigere Darstellung der Persönlichkeit des Künstlers erwarten dürfen, als dies eigentlich nur auf den ersten 36 Seiten des Buches geschieht. Dabei sei anerkannt, daß darin sehr viel Wesentliches gesagt ist. Vieles kommt aber nur aphoristisch und gelegentlich in kurzen Sätzen zur Geltung, was einer einheitlichen Durchführung bedurft hätte. Unsere Zeit und unsere Verleger lieben freilich keine umfangreichen Textwerke gegenüber der Betonung des Bildermaterials, was gerade bei Kunstbüchern eine gewisse Berechtigung haben mag. Immerhin wird hier der Text durch den äußerst wertvollen kritischen Katalog der Werke auf ungefähr 70 Seiten ergänzt, so daß er an Umfang dem Bildteil einigermaßen die Wage hält, während Ilgs dickes Buch nur mit einigen Titelvignetten geschmückt ist. Aus der Analyse der Werke ergeben sich dem Verfasser darin folgende vorweggenommene wesentlichste Momente: Fischers Kunst gehört ganz dem 17. Jahrhundert an, Vieles, was rückschauend von der neuen Epoche des 18. Jahrhunderts in sie hineingetragen wurde, hat bereits er veranlaßt. Fischers Werke fallen aus ihrer Umgebung völlig heraus und bezeichnen auch gegenüber den damals modernen italienischen Werken ein Neues, mit dem die Führung von Italien auf Österreich überging. Falsch sei es, hier von Barock im Sinne einer Stilbezeichnung zu sprechen, verschiedene Richtungen seien vielmehr bestimmend. Unter ihnen wird die Borrominis besonders hervorgehoben. — Bei diesen Folgerungen wird der Boden stilgeschichtlicher Abfolge einerseits beibehalten, anderseits wieder aufgegeben, Ableitungen besonders von borrominesken und spätantiken Vorbildern treten oft zu sehr in den Vordergrund gegenüber einer synthetischen Zusammenfassung, etwa der gelegentlichen, nicht genug ausgewerteten Erkenntnis, Fischer sei von allen Architekten seiner Zeit verschieden durch den weiten, die ganze ausgedehnte Welt umfassenden Horizont seiner Phantasie, die alles in sich aufgenommen hat, aber darüber Herr und Meister ist und es zu neuen Zielen verschmilzt. Diese neuen Ziele sind an sich zu wenig erfaßt, der Zeitgeist, das Österreichische, das Wienerische und dann eben auch das Persönliche des Meisters verliert sich vor den oft interessanten Einzelbeobachtungen, wo es doch darauf angekommen wäre, gerade dieses als das Positive gegenüber der geläufigen ausländischen Verkennung dieser Kunst herauszuarbeiten.

In dem kritischen Verzeichnis der Werke und Zeichnungen Fischers ist zunächst alles zweifelhafte und zugeschriebene Material ausgeschaltet. Hier ist auch als urkundlich gesichert die Mitarbeit an der Wiener Grabensäule angeführt, die sonst in dem Buche übergangen ist, obwohl hier m. E. bereits ein Hauptschlüssel für die Einstellung Fischers vorgelegen wäre. Als neue gesicherte Werke treten hinzu: der Altar des Grazer Mausoleums (1694) und das Schloß Engelhardstetten (Niederweiden) (vor 1701), deren eingehendere Veröffentlichung seit längerem von K. Bielohlawek angekündigt ist. Nach einer Anführung der signierten Stiche in der „Historischen Architektur“ folgt ein Verzeichnis der Handzeichnungen mit 18 bisher bekannten Nummern. Es sei inzwischen verraten, daß neuerdings ein Stock von weiteren 80 Originalhandzeichnungen Fischers entdeckt wurde, deren Bearbeitung im Zuge ist. Ein Abschnitt „Zu einem neuen Verzeichnis der Werke Fischers“ handelt zuerst im allgemeinen über die Echtheit der Werke und

fügt ein Verzeichnis der urkundlich nicht festgelegten echten Werke an, und zwar: Ursulinerinnenkirche, Palais Schwarzenberg, Hochaltar der Franziskanerkirche, Palais Schönborn und Strattmann, Burgentwurf und Hofbibliothek. Es folgt ein Abschnitt über die Chronologie der undatierten Werke und eine Liste „Nicht von Fischer", in der besonders die neueren Zuschreibungen (Frey, Tietze) kritisch ausgeschieden werden. Als besonderes Problem ist schließlich der Neubau der Wiener Hofburg nach 1720 herausgegriffen. Der Verfasser schließt sich, entgegen den Aufstellungen Groß', wieder der Lösung Dregers an, wonach der große Entwurf der Albertina und die Hofbibliothek von J. B. Fischer, Michaelerfront und Reichskanzleifassade nicht von ihm sind. *H. Glück.*

KLEINE ANZEIGEN

Neue Veröffentlichungen aus dem Verlag G. van Oest, Paris und Brüssel, 1926.

Der deutsche Kunstverleger bemerkt mit Staunen (und vielleicht auch ein wenig mit Neid) die ungewöhnliche Fruchtbarkeit seines französischen Kollegen, der eben jetzt das „Glück" der Inflation genießt.

Als Gegenstück zu der grundlegenden Veröffentlichung von Paolo d'Ancona über die italienische Miniatur erschien kürzlich ein voluminöses Werk von Eric G. Millar, dem Bibliothekar der Handschriftenabteilung des British Museum, über die englische Miniatur vom 10. bis 13. Jahrhundert. Die Übersetzung ins Französische besorgte die Dozentin der Sorbonne, Frl. M. E. Maitre. (La Miniature anglaise du Xe au XIIIe Siècle par Eric G. Millar. Ouvrage accompagné de la reproduction de 164 miniatures dont une planche en couleur.) Zum erstenmal wird hier ein Schatz in öffentlichen und privaten Sammlungen erschlossen, der nicht nur künstlerisch ungemein reizvoll ist, sondern auch historisch zahlreiche Beziehungen zu der Miniaturmalerei des europäischen Festlandes aufweist. Einleitung und Tafelbeschreibungen Milars verraten auf den ersten Blick den ausgezeichneten Kenner der Materie, die listenmäßig mit 206 Nummern am Schluß des Textes unter genauen Angaben der Bibliotheken, der Herkunft, der Datierung usw. übersichtlich geordnet ist. So bedeutet gerade dies Werk in jeder Form eine der wichtigsten Tatsachen auf dem Gebiet der neueren kunstwissenschaftlichen Literatur.

In der Reihe der ebenfalls sehr stattlichen Veröffentlichungen, die dem französischen Kupferstich des 18. Jahrhunderts gewidmet sind, erschien soeben von Mlle. Jeanne Duportal ein Band „La Gravure de Portraits et de Paysages". Die mit Esprit geschriebene Einleitung des Werkes gibt zunächst eine Schilderung der gesellschaftlichen und technischen Voraussetzungen dieses weitgepflegten Gebietes, das doppelt interessiert im Gegenüber zu dem nahe verwandten deutschen Kupferstich der Zeit. Es folgen dann die Tafelbeschreibungen, ein alphabetisch geordneter Stecherkatalog und die üblichen Namenregister. Der starke Tafelanhang mit sehr guten Lichtdrucken enthält eine Auswahl von 126 Reproduktionen. Gibt das Werk als Ganzes auch nur einen Ausschnitt, so ist es dennoch als Handbuch doppelt willkommen, nachdem Jahre hindurch die Literatur dies dankbare Gebiet so sehr vernachlässigt hatte.

In der Handbücherei des Verlags, die unter dem Gesamttitel „Bibliothèque d'histoire de l'art" erscheint, sind zwei weitere Bände herausgekommen, die auch in Deutschland Beachtung verdienen. Das gilt in erster Linie von Gaston Migeon „les arts musulmans", der das Gesamtgebiet der islamischen Kunst in einem knapp gehaltenen Überblick zusammenfaßt und sich dabei wesentlich auf die Arbeiten deutscher Forscher wie Sarre, Kühnel und Diez stützt. Der Anlage des Textes entspricht der ausgezeichnete Tafelanhang: Von dem entfallen 27 Lichtdrucktafeln auf die Architektur, 37 auf das Gebiet der angewandten Kunst (Buchkunst, Möbel, Keramik, Edelmetall und Textilien). Ähnliches gilt von dem Buch von Charles Boreux „l'art égyptien", das sich zu einem Teil auf die Sammlungen des Louvre stützt, aber auch einen Überblick über das Gesamtgebiet versucht und somit Architektur, Plastik und Kleinkunst nebeneinanderstellt. Auch hier ist die Auswahl und Wiedergabe der Tafeln vortrefflich. Im ganzen sind diese Handbücher mehr für den kunstgebildeten Laien als für den Mann der Wissenschaft bestimmt.

Als Gegenstück zu dieser der großen Kunst vorbehaltenen Bibliothek notieren wir die Sammlung „Architecture et arts decoratifs", die Louis Hautecœur herausgibt. In der liegen vor von Charles Terrasse „l'architecture lombarde de la renaissance (1450—1525)" und von Pierre Olmer „le mobilier français d'aujourd'hui (1910—1925)". Beide Bände haben nach einem allgemein einführenden Text 32 Tafeln in Lichtdruck. Die französische Möbelkunst unserer Tage gehört aber kaum zu den besten Leistungen dieser Art in Europa.

Schließlich noch ein Hinweis auf eine neue und selbstverständlich hochwillkommene Arbeit über P. P. Rubens, die Gustave Vanzype zum Verfasser hat und als stattlicher, reich mit Lichtdrucktafeln durchsetzter Band vorliegt[1]. Das Buch führt den Untertitel „l'homme et l'œuvre" und damit ist die Arbeit selbst gekennzeichnet. Das Werk soll und will nicht neue Tatsachen vorweisen oder wissenschaftlich irgendwie neue Grundlagen schaffen. Es geht in keinem Fall über Rooses hinaus, dessen catalogue raisonné im Anhang, in einer neuen Liste verbessert und ergänzt, zusammengestellt ist. 64 Lichtdrucktafeln sind dem Text beigegeben. Auch diese üppige Publikation hat die besondere Liebe des Herrn van Oest betreut. Sie ist würdig des Namens, dem sie gewidmet ist.

In diesem Zusammenhang sei auf jene ungewöhnliche Zeitschriftenfolge verwiesen, die vor einem Jahr ebenfalls bei van Oest zu erscheinen begonnen hat und einen besonderen Leckerbissen für den Bücherliebhaber darstellt.

Es handelt sich um ein durchaus bibliophiles Werk unter dem Titel: „Les trésors des bibliothèques de France", das in kluger Beschränkung all die kostbaren Schätze auszuwerten bestrebt ist, die sich in den französischen Bibliotheken befinden, einerlei ob es sich um alte Handschriften, Inkunabeln, Zeichnungen, Stiche oder sonstige bibliographische Seltenheiten handelt.

So veröffentlicht die kürzlich erschienene zweite Folge einen reich von Reproduktionen unterstützten Beitrag über die Miniaturen der Handschrift 870 aus der Bibliothèque Mazarine, Zeichnungen aus den Archiven und dem Musée de l'Opéra, Florentiner Miniaturen aus dem Medaillenkabinett der Nationalbibliothek und ein Missale der Diözese von Nantes aus dem Jahre 1482 und vieles andere mehr. Ein großer und reich illustrierter Artikel ist dem Werk Daumiers in der Nationalbibliothek gewidmet.

Diese ebenso kostbare wie reizvolle Veröffentlichung verdient auch in Deutschland bei allen Liebhabern und Freunden der Kunst größte Verbreitung. *Biermann.*

Camille Corot, Briefe aus Italien. Klinkhardt und Biermann, Leipzig 1925.

Trotzdem diese Briefe keine Mitteilungen über den Prozeß der künstlerischen Arbeit enthalten (Corot verwahrt sich immer dagegen, dem Freunde mit seinen künstlerischen Nöten und Entzückungen lästig zu werden) geben sie doch, wie unbefangene Briefe es zu tun pflegen, ein Bild der Persönlichkeit und der Vitalität des Künstlers.

Corot, dessen Mutter eine elegante Modistin in Paris war, repräsentiert aufs glücklichste den französischen Typus: eine schöne und reiche Sinnlichkeit, gesunde Ratio, lebendige Gestaltungs- und Spannungskraft. Merkwürdig doch, daß in diesen Briefen, die sonst so wenig über Kunst aussagen, das Gelöbnis zur Selbsttreue, zur Wahrheit in der Kunst aufklingt, das aller schöpferischen Menschen tiefstes Bekenntnis ist. „Das Wesentliche ist, daß er nichts macht, als das, was er sieht, und wie er es sieht." Dieser Naturgläubige weiß, daß es nicht genügt, die Natur zu kopieren. „Ich sehe einen beliebigen Ort und bin gepackt. Und nun verliere ich bei allem Streben nach gewissenhafter Nachahmung nicht einen einzigen Augenblick die Erregung, die mich erfaßt hat. Das Wirkliche ist ein Teil der Kunst; das Gefühl vervollständigt sie."

Die große Noblesse Corots wird auch im rein menschlichen Sinne fühlbar, wenn er dem alternden, halbblinden Daumier dessen Wohnsitz Valmondois schenkt oder wenn er sich von seinen Eltern wegen Verschwendungssucht und Lebemännigkeit schelten läßt, um einem Freunde die Studienreise in die Berge zu zahlen. *S. Sch.*

Hans Kiener, Italienische Kunst vom 15.—18. Jahrhundert. 1. Band: Die Frührenaissance in Mittelitalien.

Hans Koch, Römische Kunst. Jedermanns Bücherei. Verlag Hirt in Breslau, 1925.

Das Büchlein von Hans Kiener über die Frührenaissance müßte, um auf diesem viel bearbeiteten Gebiet noch eine besondere Aufgabe erfüllen zu können, bei aller Popularität schärfer akzentuiert sein. Auf diese Weise könnte dem Italienfahrenden ein übersichtlicher Kommentar oder dem Lernbegierigen ein knapp systematischer Leitfaden geboten werden.

Das andere Büchlein von Hans Koch über „Römische Kunst" erfüllt im engen Rahmen vollkommen den Zweck, über ein scharf umrissenes Kunstgebiet zusammenfassend und prägnant zu unterrichten. Die Beziehungen der römischen Kunst auf die griechische und ihre eigene Ausstrahlung in spätere Stilepochen sind klargelegt, die heute aktuellen Streitfragen (zum Beispiel die Prioritätsfragen zwischen Europa und Asien) der Kunstforschung gestreift und instruktiv gewählte Reproduktionen, die das Thema lebendig machen, beigefügt. *S. Sch.*

[1] Von dem gleichen Verfasser stammt auch eine sehr lesenswerte Monographie über Vermeer.

R U N D S C H A U

Sammlungen

FREIBURG i. Br.

Freiburg hat im Wenzinger-Haus ein neues Museum erhalten. Das entzückende Barockhaus am Münsterplatz mit seinem schönen Stiegenhause und seinen intimen Zimmern soll nunmehr die Sammlung von Denkmälern der Malerei und der Plastik der Zeit seit 1800 beherbergen, die bisher in Bureaus verstreut oder magaziniert der Öffentlichkeit nicht zugänglich war. Den Grundstock bilden die Gemälde, die der Stadt selbst gehören. Dazu kommen die Bilder des Münsterbauvereins und des Kunstvereins. Willkommene Ergänzungen bilden zahlreiche Leihgaben aus Privatbesitz, die vorübergehend hergeliehen wurden, um den streng lokalen Charakter des Museums noch besonders zu unterstreichen. So ergibt sich folgende Gliederung der Räume: im Erdgeschoß ist bisher ein einziges Zimmer gefüllt. Hier sind Bilder von Dominik Weber, Johann Grund, Johann Baptist Kirner und einigen anderen badischen Künstlern aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aufgehängt.

Es folgt der erste Saal des Hauptgeschosses, der beherrscht wird durch drei Frühbilder Feuerbachs, der ja in Freiburg seine Jugend verlebt hat. Die Karlsruher Akademieprofessoren Schirmer und Kanoldt sind mit ein paar feinen kleinen Bildern vertreten. Damit ist die allgemeine Zeit- und Stilstufe auch der übrigen Bilder des Raumes umschrieben. Im Mittelpunkt des ganzen Museums steht die Lugosammlung, die die beiden nächsten Säle füllt. Auch Emil Lugo hat in Freiburg seine Jugend verlebt. Dank reicher Schenkungen und einiger glücklicher Ankäufe der Stadt ist seine Kunst jetzt hier so reich vertreten, wie in keinem anderen Museum. Hans Thoma ist der nächste Saal gewidmet. Zahlreiche hervorragende Leihgaben ergänzen die noch geringen Bestände der Stadt hier besonders glücklich. Der letzte Raum dieses Stockwerks endlich enthält Arbeiten von Freiburger Künstlern wie den beiden Roman und Dürr.

Es erübrigt sich, alle Namen der Künstler zu nennen, die im Obergeschoß vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart hin badische und speziell Freiburger Kunst repräsentieren. Besonders genannt sei nur der sonst wenig bekannte Freiburger Karl Schuster, dem ein eigener Raum gewidmet ist und dessen Landschaftsstudien von wunderbarer Frische sind. — Was in dem Wenzinger-Haus in der unglaublich kurzen Zeit von sechs Wochen — solange ist es her, daß die Stadtväter den Beschluß gefaßt haben, das Haus den Zwecken der Kunst zu widmen — gleichsam improvisiert ist, kann nicht Anspruch auf endgültige Wertung erheben. Die Bedeutung der Eröffnung dieses Museums liegt darin, daß das schöne alte Bürgerhaus am Münsterplatz jetzt dauernd als Museum der neueren Kunst die Brücke schlagen soll von den alten Schätzen des Augustiner Museums zur Gegenwart. Planmäßiger Ausbau dieser Sammlungen, wie ihn Direktor Dr. Noack verspricht, kann hier ein Museum von ganz besonderem Reiz schaffen. *Str.*

Ausstellungen

ALLGEMEINE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1926

Zunächst einige Zahlen: 2639 Werke sind sichtbar. Über die Hälfte stammt aus München. Rechnet man dazu einige tausend Zurückweisungen, ferner die an ganz anderer Stelle sichtbare Ausstellung der Juryfreien, so wittert man etwas vom Produzentenelend dieser schönen Stadt, der seltsamen Einstellung unserer Kultur und der Riesenreaktion, die auf solche Überschätzung der Malerei einzutreten beginnt. Diese Reaktion meint richtig, daß es vor allem auf tadelloses Gerät und Gehäuse (Architektur) ankomme. Während im praktischen Grundgefüge des Bürgers noch alles faul aussehe, werde er überfüttert mit jenen Konfitüren der Malerei. In der Tat sind Architektur- und Kunstgewerbeschau, die die Tagesspeisen tätigen Lebens anzubieten haben, hiergegen auffallend karg aufgetischt. Etwas gewandelt hat sich das Verhältnis von Malerei zu Plastik.

Vorwiegend Münchener stellen aus, vom übrigen Deutschland nur 70 Künstler mit etwa 170 Werken. Schweden schickte 80, Holland 57, Frankreich gegen 50, die Schweiz 35, Ungarn etwa 30, Österreich über 20, Spanien einen kleinen Saal voll enttäuschender Werke. Das meiste wurde eingestreut, so daß schwer ein geschlossenes Bild der Nationen zu gewinnen ist, weshalb wir auf die übliche, meist schematisch geratende Ländercharakteristik verzichten. Die schwerste Enttäuschung bleibt Spanien, da Picasso, Gris, Togores usw. entweder nicht oder bei Frankreich vertreten werden.

Man ging so vor, daß die Hauptgruppen der Münchner sich einluden, wer ihnen wichtig zu sein schien. Weder vom Konstruktivismus und Verwandtem, noch vom

Nachexpressionismus, der in allen Ländern hervorkeimt, sah man genug, wenn man mit der gleichzeitigen Dresdner Internationalen vergleicht, die ein kulturelleres, gestuftes Ereignis ist. Auf Plastik soll einmal gesondert eingegangen werden.

Immerhin kann man sich Beträchtliches aus dem Gewühle holen. Ein Schritt vorwärts, entgegen den früheren Glaspalastausstellungen, ist getan.

Folgende Künstler sind mit ganzen Sonderkollektionen da. Corinth mit kraftvollen, gelegentlich aber auch vorbeigewuchteten Dingen. Slevogt am bleibendsten in seinen blondfunkelnden Landschaften. Liebermann, viel enger in der Farbe, dafür mit leitender Geometrie auch in der flitzendsten Komposition, unterschätzt im Alterswerk, bleibender in allem Landschaftlichen als im Bildnis. Munch mit seinem blühend gespensternden, zart geisternden Frühexpressionismus, van Gogh, innerhalb veränderte Zeitverhältnisse zuchtvoll gebändigt, voll dynamisch-dekorativen Einschlags wirkend. Schließlich Egger-Lienz im Riesensaal mit dekorierenden Kraftmaschinen (man hätte lieber Hodler ausbreiten sollen). Samberger mit abgeleitetem, bürgerlich bärbeißigem Psychologismus, in Dunkelfluten eingeweicht, zu schweigen von Becker-Gundahl. Hingegen sei eine (zu breite) Darstellung von Pietsch verteidigt, weil sie neben konventioneller „Heimatlandschaft" auch Belangvolles, so eine ausgezeichnete „Brandstätte" enthält (vom Stadtmuseum gekauft). —

F. Marc wird heute zu sehr als Dekorator genommen. Trotzdem er große Flächen wohlig füllte, war er in seiner Ausgeglichenheit ein kühner Geist und absoluter Führer. Daß sich der früh Gefallene zu einem Souverän entwickelt hätte, wurde wieder deutlich. Macke, noch jünger gefallen, war trotz seiner Frische kleineren Formats, gerade wegen zu direkter Sinnlichkeit. Von diesem Freundschaftsbund lebt nur noch Campendonc, der mit farbiger Tiefenglut seine kraftvollen Rätsel aufzeigt. Wie teigig, schwülstig, halb weichmütig, halb brutal wirkt hiergegen Nolde, über dessen Wert eine Revision vor der Tür steht. Ein Weib mit Schlange ist geradezu afrikanisierter Stuck. Grundsätzliches muß auch zum Verhältnis Pechstein-Heckel gesagt werden. Es wurde üblich, Pechstein dermaßen auf Kosten Heckels herabzusetzen, daß nun doch aufgewiesen werden muß, wie sie sich eigentlich die Wage halten. Die hiesigen Landschaften von Pechstein sind gut, während sich die Arbeiten Heckels zu milder Dekoration verflüchtigt haben. Wer von Pechstein, der gewiß Ungleichmäßiges, doch Griffiges vollbracht hat, immer zitiert, er bleibe zu selbstgewiß des öfteren im Außen sitzen, der soll auch zugeben, daß bei Heckel, nachdem er mild geworden, des öfteren auffallende Dünnblütigkeit zutage tritt. (Hoffen wir bei beiden auf verjüngende Selbstverwandlung.) Der reizvolle Carl Hofer wird sich hüten müssen, einer bisweilen anklingenden, dekorativen Maskerade expressionistischer Fassung zu verfallen. Die Sachen sind oft nicht so abgründig, wie sie sein möchten. Wilhelm Thöny (nicht zu verwechseln mit dem Simplizissimuszeichner) sagt mehr von Geistern der Erscheinungen, als Caspar, von dem er ausgeht.

Von Picasso gibt es nur ein frühes, schönes Bild. Vlaminck ist nicht übel, Derain ungenügend vertreten. Utrillo immer gut, selten so groß wie sein Ruhm. Lasceaux und Adrion sind zwei Erscheinungen, die flirrend impressionistische Bildmittel reizvoll einer weit späteren Malerei wieder zuführten, wobei diese Mittel in so andersartigem Gefüge neuen Sinn erhielten. Von Otto Lange erfreut die Landschaft, Franz Baum und F. Kitt sind im gleichen Thema fesselnd. Geigenberger wirkt in so langen Bildreihen zu aufgeschwemmt in seinen faul ruhenden Kuben, so gut gebaut diese Malerei zunächst anmutet. Hingewiesen sei noch auf Landschaftliches von Bató, Ad. Hartmann, auf ein farbdurchblutetes Stillleben von Ludw. Bock-München. Ferner, um diese Schweizer zusammen zu nennen, auf Tscharner, Surbek, Fred. Stauffer, die seltsame Entwicklung H. Hubers, auf Lauterburg, diesen Könner, der sich, außer in Landschaften, durch ein gesprächiges Zuviel verdirbt, Otto Dill, abhängig von Liebermann, erhebt sich jetzt bisweilen zu großer Wirkung, so in der südlichen, angekauften Landschaft.

Zu neuer zeichnerischer Anspannung innerhalb nachwirkender Expression streben folgende: Kanoldt mit einem Stofflichkeitsehrgeiz, einer metallischen Eindeutigkeit der Form, einem satten Glanz der Farbe, der ein Äußerstes darstellt, aber nur fasziniert, soweit dieser Ehrgeiz nicht Selbstzweck wird. Schrimpf mit gedrückter, milder Farbwelt bei scharfgemachtem Blockzwang, am überzeugendsten in der Landschaft mit drei Figuren, die das Stadtmuseum erwarb. Mense mit blauschwarzen Nachtmotiven, meist aber in zu direktem Anschluß an Altmeisterrezepte; er wird sich intensiver mit der natürlichen Stofflichkeit befassen müssen, wenn er nicht überholt werden will. Unold hat sich der Sachstrenge weiter ge-

nähert, bald lieblich dumpf in farbigem Aufglimmen, bald aber nur wie durch bunte Mattscheiben die kleine Welt anguckend. Noch mehr näherte sich Seewald weiterhin der „Sachlichkeit", in den Figurenbildern mehr von der schmückenden, in zwei Landschaften mehr von der inneren Seite her. Schulz-Matan nimmt seinen „Verismus" zu gefällig, desgleichen Otto Schön, zwei Könner. W. Heises Malerei macht aus der neuen Dinglichkeit eine spitzwegige, archaisierende, preziöse Spielerei. Robert, der Westschweizer, zeigt volumenkräftige, tastbare Körperlichkeit, etwas zu damenhaft komponiert. Willi Schmidt steckt noch zu sehr im esoterisch „Gewählten" seiner elegischen Mystik. W. Jaeckel ist frischer, aber untergräbt durch sinnliche Eleganz und Routine bisweilen tieferliegende Kräfte. Einwandfrei sind die Bilder von Fritsch, in dem Berlin einen Mann besitzt, auf den es achten sollte. Hier vereint sich Sinnendrastik, Frische der Farbigkeit mit der ernsten, unoptimistischen Statik nachexpressionistischen Bildbaues. Wer sich die „Badenden" sichert, hat ein bleibendes Bild nachexpressionistischer Epoche. (Im Zusammenhange demnächst mehr über Fritsch.)

Von Rußland sieht man nur wenig. Ich nenne Choukhaeff und Grigoriew, die sich obiger Gruppe anschließen. Die Skandinavier sind auch vertreten. Neben Grünewald, der bald einem (mondänen?) Expressionismus huldigt, bald sich zu reizvoller Farbigkeit erhebt, interessieren hier am meisten Sköld und Hallström, Linqvist enttäuschte. Genannt seien ferner Fougstedt, Engström, Dardel, der leicht ins Kapriziöse abgleitet. Alle neigen mehr oder weniger einer der großen Geste abschwörenden, freundlichen Intimität zu, die bald neue Züge aufweist, bald sich zu friedsam alter Malerei des 19. Jahrhunderts nähert.

In einem Sondersaal für Richard Müller (Dresden) sah man das verblüffendste Können neuerer Kunstgeschichte. Diese bis in die Poren dringende Sachstrenge hätte größte Aktualität, wenn sie würdigeren Gegenständen, größerer Komposition und Gesinnung zugeordnet wäre. *Roh.*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Zum erstenmal ist außer England, Frankreich und den Vereinigten Staaten Deutschland an der Länder-Kunst-Konkurrenz beteiligt, die eine mäzenatisch aufgelegte Amerikanerin, die Gattin des Eisenbahnkönigs Harriman, alljährlich ausrüstet und als Wanderschau auf Reisen schickt. Vor Bern, Madrid, Paris, London und Neuyork hat jetzt Berlin (im Kronprinzenpalais) Gelegenheit, vergleichende Betrachtungen anzustellen. Den mit ein oder zwei Arbeiten vertretenen einzelnen Künstlern irgend gerecht zu werden, besteht wenig Aussicht; dagegen stellen sich die nationalen Gesamtleistungen zur Diskussion. Wobei allerdings die Frage offen bleibt, ob wirklich in jedem Fall die Auswahl das Beste und vor allem auch schöpferisch Eigentümliche des Gegenwartsschaffens erfaßt hat. Denn darin vor allem wird doch die Bedeutung eines derartigen Unternehmens zu erblicken sein, daß es nicht nur den kosmopolitischen Charakter der modernen Stilgesinnung und Geschmacksrichtung oder selbst die innere Verwandtschaft der zivilisierten Menschen vor Augen rückt, sondern dazu nötigt, sich mit anderen als den gewohnten Auffassungs- und Ausdrucksmöglichkeiten auseinanderzusetzen und an fremder Eigenart die Beschränktheit des eigenen Gesichtskreises zu ermessen. Die deutsche Zusammenstellung kann als eine sehr umsichtige bezeichnet werden; mit meist auch für uns noch neuen Werken sind u. a. Hofer, Beckmann, Dix, Feininger, Kirchner, Campendonk, Schmidt-Rottluff, O. Müller, Nolde (schwächer Hekkel) eingesetzt, und mit besonderer Genugtuung sieht man einige der geistvollsten Aquarelle von Klee und etliche scharfe Darstellungen von George Grosz hinausgehen. Aus ihnen wird das Ausland, das von unserer Kunst noch so wenig weiß, hinlänglich betroffen eine Vorstellung gewinnen können von der Fülle genialer Ungewöhnlichkeit und schöpferischer Persönlichkeit in der jungen Kunst Deutschlands. Ihre geistige Aktivität ist in diesem Rahmen ihre Mission. (Deshalb hätte man allenfalls an Stelle weniger bezeichnender Erscheinungen wie Levy oder Moll gern noch so besonders ausgesprochene wie etwa Schlemmer oder Scholz aufgenommen gesehen.) England zeigt erwartungsgemäß eine höchstens virtuose oder flüssige Allerweltsmalerei, deren Atmosphäre keinerlei renitente Sonderwilligkeit aufkommen läßt. Die Proben aus Amerika wirken immerhin vielfältiger und freier; Anregungen Europas, zumal Frankreichs, sind nicht ohne Anmut und Lebhaftigkeit verarbeitet, ohne daß freilich ein volkshaft spezifisches Gepräge oder auch nur eine originelle Thematik sich durchsetzte. Die Sterne, Dickinson, Kuhn, Spencer, Demuth bekunden am besten die nicht unansehnlichen Schülertalente des Landes. Irgendein Ingrimm, eine geniale Barbarei, ein Format wird nicht sichtbar. Auch wenn R. W. Chanler Indianer im Ford mit der Lanze auf Präriebüffel jagen

läßt, bleibt's mehr ein Spiel mit dem Kindlichen. Der amerikanische Staatsbürger Pascin macht mit seinen schillernd lässigen, balkanoiden Akten in dieser Umgebung — wie in Dresden — recht kuriose Figur. Durch innere Geschlossenheit imponiert die französische Phalanx, aus der auch die kubistischen Werke durchaus nicht herausfallen. Gerade die Wand, auf der eine fein disziplinierte Formenverklammerung Picassos flankiert wird von einem überaus raren Bracque und einer sternförmig verschränkten, mattstrahlenden Komposition von Juan Gris, lehrt erneut die unvergleichliche Kultur der Harmonie bewundern, die von Matisse bis Derain und von Leger bis Utrillo alles durchwaltet. Aber es fehlen, abgesehen von dem einen Rouault, die heftigen Individualitäten, die genial in Frage stellen und Unterwelten aufreißen. Und damit der französischen Zeitkunst im Gegensatz zur deutschen letzten Endes die pflügenden Kräfte.

Da die Beiträge einiger jüngerer französischer Künstler aus Platzmangel nicht gehängt werden konnten, ist eine kleine Ergänzung in der Kunsthandlung Gurlitt sehr zupaß gekommen. Die Oudot, Dufy, Lanskoy, Soutine führen apart und amüsant, stilbewußt und gewitzt fort, ohne irgend aufzuregen. Auch hier offenbar nicht das Agens gestalterischen Trotzes.

Die Galerie Neumann-Nierendorf zeigt Arbeiten der beiden Trillhase aus Düsseldorf, Vater und Sohn. Adalbert Trillhase, Trillhase d. Ä., malt Sagenstoffe und Bibelthemen, etwa den speerdurchbohrten Siegfried am Quell oder die Austreibung aus dem Paradies oder Isaacs Opferung. Mit einer erzählungsfreudigen Primitivität, die putzig unbeholfen ist im figürlichen Gehaben, roh und undifferenziert in der Ausführung, doch nicht fern der holzig-biederen Energie frühquattrocentistischer Provinzbilder und alter Bauernmalerei. Zuweilen ist es mehr ein Jux, wie da mit täppischem Bilderbogenernst die an den Wassern Babylons trauernden Juden Kopf an Kopf wie auf einer hinterwäldischen Familienphotographie angeordnet sind unter den schwer bekümmerten Weiden. Dann aber macht sich eine naive Heftigkeit der Vorstellung geltend, kommen so echt volkstümliche Züge auf, daß man es nicht abzuweisen vermag. Ein ebenso sonderbarer, nur schwerer zu verdauender Fall ist Siegfried Trillhase, der Sohn. Er schwelgt einmal in einer glatten, perlmutternen Brillanz der Farben, die glitschen wie Pistaziencreme und Himbeereis, sowie in veitstänzerischen Gliederverrenkungen und kroppigen Verschwellungen. Was höchst merkwürdig zusammenpaßt. Bei aller Unleidlichkeit der Wirkung hat das luminöse Gleißen manchmal etwas in die Augen Stechendes, Details springen hervor durch unwahrscheinliche Akkuratesse des Leuchtens, eine das Krankhafte streifende Ausgefallenheit der Darstellung sensationiert immerhin. — Außerdem einige hervorragende Aquarelle von Otto Griebel: eine irr und zerfetzt auf uns Erstarrende zuwankende Schützengrabengestalt, Blick ins Frauenasyl, schrille Hohnbilder eigenen Gepräges; treffliche Blätter auch von Wilhelm Lachnit und nicht unselbständige Versuche von Leonore Brennert.

Willi Wolfradt.

STUTTGART

Das Ereignis für den August ist die Otto Dix-Ausstellung bei Schaller. Die umfassende Schau, darunter zwei Selbstbildnisse von 1914 und das große Schützengrabenbild, läßt zum erstenmal in Stuttgart das malerische und graphische Schaffen des Künstlers voll zur Geltung kommen, nachdem bisher nur einige wenig charakteristische Bilder und das bedeutende Mappenwerk „Der Krieg" gezeigt wurden. Dix' künstlerische Bedeutung ist im „Cicerone" schon öfters behandelt worden, so daß wir auf eine Würdigung verzichten können. Man muß jedenfalls dem Kunsthaus Schaller für diese wichtige Ausstellung besonderen Dank wissen.

Im Ausstellungsgebäude auf dem Interimstheaterplatz ist seit Juli die vom Bund deutscher Architekten veranstaltete Ausstellung „Amerikanische Baukunst" zu sehen, die bereits anderwärts ausgestellt und besprochen wurde. Auch sonst fehlt es nicht an Ereignissen auf architektonischem Gebiet: Der mächtige Bau des Stuttgarter Hauptbahnhofs, der nach den Plänen von Bonatz noch vor dem Krieg begonnen wurde, geht seiner Vollendung entgegen, und die Postverwaltung errichtet ein großes hochhausartiges Gebäude, das vor allem im Technischen eine fortgeschrittene Bauweise zur Anwendung bringt. Größtes Interesse beansprucht die für das nächste Jahr in Stuttgart beabsichtigte große Werkbundausstellung mit ihrer etwa 62 Wohneinheiten umfassenden Siedelungsanlage, über die jetzt endlich die Entscheidung gefallen ist. Das Stadtparlament hat nach hartem Kampf die Ausführung der Siedelung nach dem von dem Werkbundarchitekten Mies van der Rohe entworfenen Generalplan genehmigt. Die Ausgestaltung der einzelnen Bauten soll mehreren führenden deutschen und einigen ausländi-

schen Architekten übertragen werden. Dieses Projekt des Werkbundes verspricht ähnlich der vor Jahren veranstalteten Ausstellung „Die Form" über die Grenzen Deutschlands hinaus von Bedeutung zu werden. *B—l.*

WIESBADEN

Die Augustausstellung im Nassauischen Kunstverein zeigt Kollektionen von Moholy Nagy, Klee und Paula Modersohn.

Moholy wirft sich mit beglückender Frische in die Fülle der Probleme. Starkes Temperament bei strenger Disziplin. Jedes Bild ist ein neuer Vorstoß. Alle Farben sind klar voneinander getrennt. Selbst wo sie sich überkreuzen, bleibt jede erkennbar. Große Neigung zum Experiment. Ausproben verschiedener Techniken, verschiedener Malgründe, Buchenholz, Galalith, Emaille. Kultivierte Schönheit der Farben, die mit einfachsten Mitteln Großes auswirkt. So etwa in einem ungemein zarten Motiv, wo ein sanft anschwellendes Rosa durch Grau ventiliert und durch eine schwarze Vertikale zum Klingen gebracht wird, oder in einem andern, wo neutrales Gelb und Grau auf ein konzentriertes Schwarz aufstößt, oder einem dritten, wo wiederum Rosa, die Coeurfarbe des Künstlers, wie ein schöner Planet sich in einem Trabantenreigen von anstürmenden Neutralfarben und einem hier fast leidenschaftlich wirkenden Lackschwarz bewegt. Hierzu die Sprache der Formen, die wie Pfeile fliegen oder an den Gleitflug von Luftfahrzeugen erinnern. Diese geometrische Sachlichkeit hat nichts Nüchternes. Sie wird zum starken seelischen Erlebnis.

Klee ist die Erscheinung, die sich immer klarer von den anderen absondert. Ganz unabhängiger Phantast. Einsiedler aus Avalun. In Frankreich hat man ihm ein Akzent aufgesetzt und ihn maßlos bewundert. Man muß ihn lieben mit und ohne Akzent. Seine Kunst knüpft irgendwie an Mythus und Märchen an, an das geheimnisvolle Gestammel primitiver Völker, an die Gewebe der Exoten und an Höhlenzeichnungen. Märchen ohne Figuren; nur vereinzelt taucht einmal ein Mensch, ein Vogel, ein Hund, ein Fisch auf, um sich rasch wieder zu verschlüpfen. Aber das Geflüster von den Dingen bleibt, das Wissen vom Innern, die Mystik der Materie. Von Klee selbst erfährt man nichts. Er steht laut- und wunschlos hinter seinem Werk. Als Persönliches strömt einzig das Beglückende innerlichen Reichtums aus, wie man von der Lafayette sagte: „Agréable par son bonheur."

Die Arbeiten von Paula Modersohn stammen im wesentlichen aus dem Nachlaß und geben daher im Gesamteindruck nicht das, was wir von diesem Namen zu erwarten gewohnt sind; obwohl natürlich einzelnes von sehr schöner Qualität darunter ist. *ch.*

Denkmalpflege

Der Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz 1926 findet in der Zeit vom 20. bis 25. September in Breslau statt und verspricht diesmal einen besonders interessanten Verlauf. Auf der Tagesordnung stehen u. a. folgende Referate: „Denkmalpflege und kirchliche Holzskulptur." Berichterstatter: Museumsdirektor Dr. Demmler, Berlin; ferner „Die Orgel als Kunstdenkmal".

a) „Der Orgelprospekt, seine Einfügung in den Kirchenraum und seine Erhaltung." Berichterstatter: Provinzialkonservator Landesbaurat Dr. Burgemeister, Breslau.

b) „Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente, insbesondere der Orgeln." Berichterstatter: Prof. Dr. Willibald Gurlitt, Freiburg i. B.

Am zweiten Tag, der vorwiegend dem Heimatschutz gewidmet ist, außerdem „Siedlung und Stadtplanung im deutschen Osten". Berichterstatter: Prof. Dr. Kloeppel.

Zu Ehren des Tages wird man in Breslau mehrere Ausstellungen sehen, von denen diejenige der „Schlesischen Malerei und Plastik des Mittelalters" ganz besonders interessiert, nachdem das Thema durch Erich Wieses Buch über die „Schlesische Plastik" aktuell geworden ist. Als weitere Ausstellungen sind zu nennen diejenige über „Siedlung und Stadtplanung in Schlesien" und eine solche unter dem Titel „Kunst und Kunstgewerbe aus Österreich und Schlesien" und eine Handschriftenausstellung, die das Schlesische Kunstgewerbemuseum arrangiert. Vorgemerkt sind außerdem gemeinsame Besichtigungen der Kunstdenkmäler in Neiße, Görlitz und mehrerer schlesischer Klöster, unter denen Leubus und Grünau genannt seien.

Die Teilnahme an der Tagung steht jedem frei und diese wird bei dem ungewöhnlich reichhaltigen und interessanten Programm hoffentlich weit über die Fachkreise hinaus Zuspruch finden. *B.*

Verschiedenes

BERLIN

Das Antiquariat von Paul Graupe kündigt für den Herbst mehrere Auktionen an, die folgende Gebiete umfassen: deutsche Literatur, Luxus- und Pressendrucke, Kunstliteratur, alte und moderne Graphik.

SAMMLER UND MARKT

LONDONER VERSTEIGERUNGS-REKORDE

Auf der Versteigerung von Büchern, Manuskripten, Karten und Atlanten, die am 26., 27. und 28. Juli bei Sothebys stattfand, erzielte ein Exemplar der Erstausgabe von Bunyans „Pilgrims Progreß" die Rekordsumme von 6800 £. Dieses 1678 erschienene Werk ist einer der größten Erfolge der englischen Literatur gewesen. Noch vor dem Ende des Erscheinungsjahres war eine zweite und im nächsten Jahr eine dritte Auflage nötig geworden. In den nächsten zehn Jahren darauf waren rund 100 000 Exemplare abgesetzt worden, eine erstaunliche Zahl, wenn man bedenkt, daß die Bevölkerung dieses Landes damals nur ein Fünftel der heutigen betrug. Der hohe, bei Sothebys erzielte Preis erklärt sich aus der großen Seltenheit der Erstausgabe. Wahrscheinlich sind die meisten Exemplare schon im siebzehnten Jahrhundert eigentlich in Stücke gelesen worden. 1830 konnte Southey schreiben, daß das Erscheinungsdatum dieses ursprünglich zum Preis von einem und einem halben Schilling publizierten Buches unbekannt sei, da sich keine Erstausgabe finden lasse. Seitdem sind 11 Exemplare zum Vorschein gekommen, wovon allerdings neben dem eben versteigerten nur vier völlig perfekt sind. Der höchste bisher auf einer Versteigerung für eine Erstausgabe dieses Werkes bezahlte Preis hatte 2010 £ betragen (1922). Diesmal begann die Steigerung bei 500 £. Käufer war Quaritch mit Gabriell Wells aus Neuyork als Unterbieter, der auf derselben Vente für ein ziemlich schadhaftes „First Folio" Shakespeares 1800 £ bezahlt hatte. Ein anderes interessantes Ergebnis waren die 430 £, die für Fitzgeralds Übersetzung des „Rubaiyat of Omar Khayyam" hergegeben wurden. Das Buch war 1859 bei Quaritch erschienen, und da es keine Käufer fand, für einen Penny zu haben. Die weiteren Preise erfährt man aus den nächsten Versteigerungsergebnissen.

Die Auktionsräume bei Christie waren seit Jahren nicht mehr so belebt wie am 28. Juli, als die zweitägige Versteigerung englischer Porträts und alter Meister begann. Der erste Tag allein brachte 115 532 £ 15 s. 6 d., eine Summe, die nur einmal in England zuvor übertroffen worden ist, nämlich auf der Sargentvente des letzten Jahres, wo am ersten Tag 146 616 £ erzielt wurden. Die Sensation des Tages war die Versteigerung der „Mrs. Davies Davenport" von Romney, eines Porträts, das 29½ auf 24½ Zoll mißt und 1782—83 vom Künstler für 20 Guineen gemalt worden war. Die Versteigerung dieses in England sehr populären Bildes begann bei 5000 £ und erreichte in drei Minuten die phantastische Summe von 60 900 £. Käufer war Mr. Martin, der für Sir Joseph Duveen auftrat, mit Knödler als Unterbieter. Der höchste zuvor in England für ein Bild bezahlte Auktionspreis hatte 54 600 £ betragen (Romney: The Beckford Children). Aus der Sammlung, aus der die „Mrs. Davenport" stammt (Davenport Collection), kam noch ein anderer Romney („Portrait of Lady Hamilton") zur Versteigerung, der ebenfalls von Duveen erworben wurde, und zwar für 13 650 £. Die Einzelheiten notiert ebenfalls unsere Beilage. *Bo.*

FACH-LITERATUR

NEUE ITALIENISCHE KUNST-LITERATUR

T. Mantovani, Il presidente de Brosses in Italia. Palermo Sandron, s. d. (Übersetzung der „Lettres familières" ins Italienische; Auswahl.)

Mario Ferrigni, Aldo Manuzio, Milano, Edizione Alpes, 1925.

A. Pettorelli, Francesco Mochi e i gruppi equestri farnesiani.

Piacenza, Stab. tip. piacentino. 1926. (Wichtig wegen der zahlreichen darin veröffentlichten Urkunden.)

Corrado Ricci, Umbria Santa, Milano, Treves, 1926.

Eugenio Treves, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, scelte e annotate da E. T. Firenze, Battistelli, s. d. (1925.)

NEUE KATALOGE

HEINZ LAFAIRE, Orient-Buchhandlung, Hannover. Katalog 41: Kunst / Beaux-Arts / Fine-arts.

AGNES STRAUB, Berlin. Katalog 30: Luxusdrucke / Deutsche Literatur / Curiosa / Illustr. Bücher / Kunst / Philosophie / Varia.

HANS GÖTZ, Bücherstube, Hamburg. Antiqu.-Katalog 22: Interressante Bücher aus allen Wissensgebieten.

ALBERT LÉVY, Éditions, Paris. Ouvrages sur l'architecture / les arts appliqués / les beaux-arts.

THE COTSWOLD GALLERY, London W 1 10. katalog of Original Engravings.

Carl Großberg

Von JUSTUS BIER / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

DIE Kunst der „Neuen Sachlichkeit", wie das Schlagwort lautet, unter dem man die über den Expressionismus hinausführenden Strebungen zusammenfaßt, zeigt nur in den Leistungen weniger Künstler wirkliche Konsequenz. Zu diesen gehört Carl Großberg.

Seine Themen: Architektur, Bilder aus alten Städten, aber gänzlich unromantisch, nicht dem Reiz des Alten und Heimeligen, sondern dem des Architektonischen und Strengen hingegeben. Fabriken, Maschinensäle, Ungetüme von Dynamos, Walzwerken, Brennöfen, Hämmern — ohne falsche Begeisterung vorgetragen, voll einer harten und geistigen Nüchternheit der Betrachtung, die dem Gehäufe, Gewirr von Formen Klarheit, Zusammenhang, Deutlichkeit der Funktion abzuringen weiß. Landschaften, weit gebreitet, mit großen Fernen, scharf und bestimmt in allen Gründen, von einer fast geologischen Durchklärung, die aber auf Detail, individuelle Bestimmtheit bis ins Kleinste nicht verzichtet. Die reine Landschaft ist selten, neben den Dörfern sind Stätten der Arbeit, große Fabriken, Steinbrüche, in das Bild hereingenommen. Die meisten der Bilder sind menschenleer, was um so stärker das nahebringt, worum es in diesen Bildern geht: das Erlebnis des Raumes und der Körper im Raum. Zugleich macht die Menschenleere diese so greifbar wirklichen Räume seltsam fern und zeitlos. Im „Maschinensaal", der leer im harten Frühlicht daliegt, verstärkt sich dieser Eindruck zu nüchterner Gespenstigkeit. Ein Äffchen hockt auf einem Mäuerchen im Vordergrund mit glotzenden Augen, während eine Fledermaus über das stählern schimmernde Walzwerk hinstreicht. Durch die riesige Fensterwand geht der Blick über Fabriken auf Strom und Berge. Das ganze Bild von durchaus traumhafter Erscheinung. — Dann aber gibt es wieder Bilder, in denen in flutendes Leben hineingegriffen ist: eine Ecke in Amsterdam („Müntplein"), wo phantastische Neubauten in die Höhe schießen, Reklameflächen ganze Wände durchschreien, aus vielen Straßen sich Menschen und Autos durcheinanderschieben; aber auch hier flicht sich alles so, daß der Eindruck aus allem Fluten Ruhe ist.

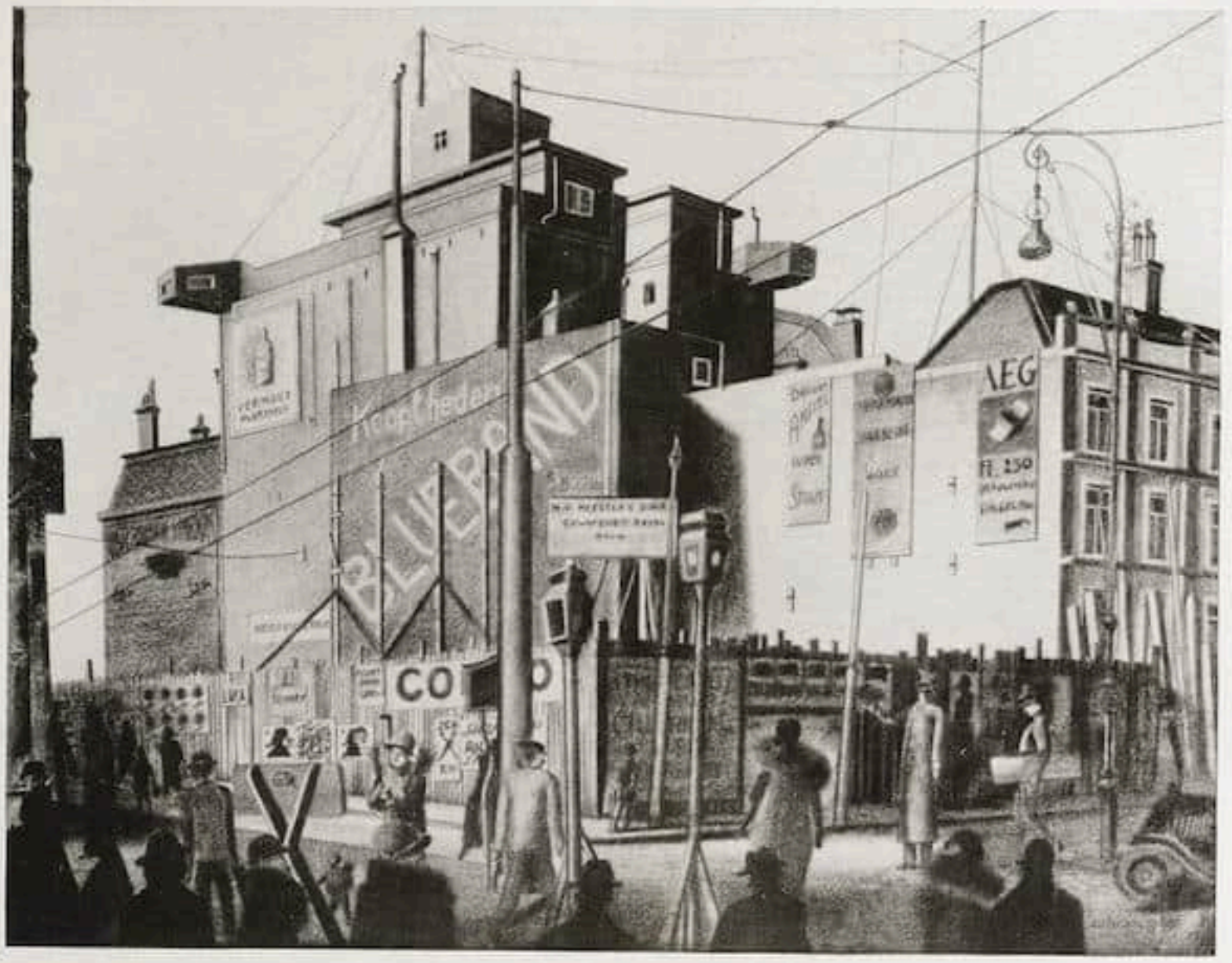
Diese Andeutungen mögen genügen, um die Stoffwelt zu charakterisieren, aus der der Künstler seine Themen holt. Örtlich bestimmt, haben für ihn neben den Mainstädten und der Mainlandschaft — Großberg lebt in Sommerhausen bei Würzburg — vor allem die Großstädte, Budapest, Berlin, Amsterdam, und die Industriebezirke, die dem in Elberfeld Geborenen ja von Jugend an vertraut sind, Holland mit Meer, Häfen, Schiffen Anziehungskraft und künstlerischen Reiz. —

Die gleiche Konsequenz, die den Künstler zu so gegensätzlichen Bildthemen greifen läßt, leitet ihn auch bei der künstlerischen Durchformung. Es ist der schärfste Unterschied zwischen der lockeren Bleistift- oder Aquarellstudie, wie sie an Ort und Stelle entsteht, ohne Selbstzweck, durchaus Vorstudie, wenn auch mit hohem künstlerischen Reiz begabt, und dem im Atelier als Zeichnung oder als Gemälde durchgeführten Bild. Die Bleistiftstudie, silbrig, mit zartem, hurtigem Strich die plastische Form begrenzend, ohne jede Ausführung der locker umrissenen Flächen. Die Zeichnung verfestigt, nicht nur im bildmäßigen Habitus, in der Straffung und Schärfung des kompositionellen Zusammenhangs, auch in der Einzelform, die jetzt schnurgerechte Linien fest umspannen, kräftige und bestimmte Striche, die eine oft bis in große Schwärzen gehende, sehr stoffliche, meist samtig wirkende Durch-

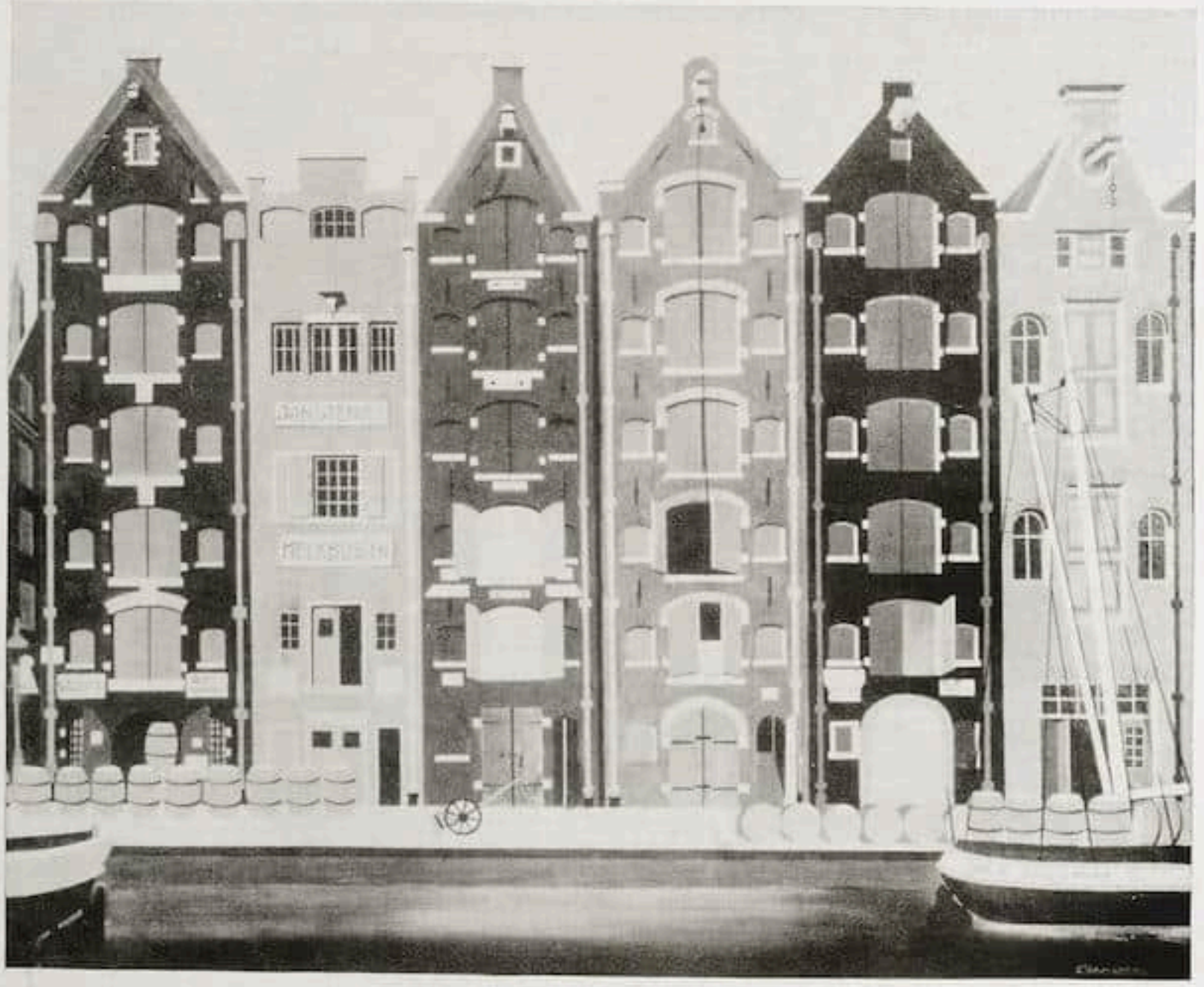
zeichnung der Körperflächen zusammenzuhalten haben. — Und nicht anders der Gegensatz von Aquarell und Gemälde, das natürlich auch häufig aus der bloßen Bleistiftstudie entsteht. Das Aquarell, dem fast immer das leichte Gerüst einer Feder- oder Bleistiftzeichnung zugrunde liegt, flockig und duftig in der farbigen Erscheinung, in munterer Eile Farbfleck an Farbfleck hingesetzt. Das Gemälde von größter Strenge. Mit ganz anderer kompositioneller und farbiger Rechnung, meist satt und schwer in der farbigen Erscheinung, manchmal auch kühl und frisch, aber auch dann von kräftigen leuchtenden Farbflächen durchsetzt. Die Farbe durchaus Lokalfarbe, an die Körper gebunden, aber trotz des Verzichts auf alle von außen herangebrachte malerische Belebung jede einzelne Farbfläche voll Leuchtkraft und Leben, was mit der eigentümlichen, Schicht über Schicht legenden Malweise Großbergs zusammenhängt, die die Farben von innen heraus, vom Grund her, zum Strahlen bringt. Die Himmel, auf den Zeichnungen „leer", sind in den Bildern innerhalb ihres azurnen Blau von milchigen, emailartig verlaufenden Wolkenstreifen und Wolkennebeln durchsetzt.

Der Bildbau der Großbergschen Bilder ist fast immer bestimmt durch eine starke Aufschlitzung der Bildtiefe, der hemmende Unterteilungen entgegenwirken, die die Tiefe in Zonen zerlegen, seien es nun Häuser einer Straßenwand („Zandvoort") oder die Fenster eines Fabriksaals, die Felderteilung und ziehenden Querlinien der Landschaft. Dann wieder ist ein großer Hauskörper übereck ins Bild gestellt („Müntplein"), so daß nicht der leere Raum, sondern der Körper selbst das Erlebnis der Raumtiefe vermittelt. Aber auch, wenn eine frontale Häuserwand das Bild durchbaut wie in der „Brouwersgracht" und das Erlebnis mehr in der hohen Reckung dieser schmalbrüstigen Häuser besteht, die bis hoch an den oberen Bildrand stoßen, wird die Raumtiefe doch geahnt in den geöffneten Schluchten schwarzer Lagerräume, in der Gasse, die links am Bildrand ins Tiefe führt, in dem Schwinden der zwei Firstlinien rechts, die ins Tiefe schneiden: auch hier ist die Wirkung keine bloß flächenhaft-dekorative. — Wichtig ist das Bekenntnis zur Geraden; die Senkrechte und die Wagrechte, die Grundlinien, durchbauen das ganze Bild. Daher der Eindruck des Harmonischen, Geordneten, still Gefügten. Sehr wesentlich spricht beim Zustandekommen dieses Eindrucks mit, daß bei der Übersetzung aus der Studie ins Bild die Körperproportionen, Raumabmessungen und Farbausteilungen des Naturvorbildes, wie sie mit großer Treue sich in der Studie mitteilen, ihre Maßgeblichkeit verlieren, daß allein die Notwendigkeiten des Bildgefüges über Reckung und Drückung der Formen, Dehnung und Engung der Räume, Ausspielen und Verhalten der Farbwerte entscheiden. — Gerade die Farbausteilung und die Austeilung der Schwärzen in der Zeichnung tragen Spannung in den gestrafften und geordneten Bildorganismus. Keine Farbe ist ins Bild geworfen, ohne daß sie Halt und Antwort, Abwandlung und Weiterführung fände. Wie in der Zeichnung eine gleichmäßige Sachdeutlichkeit durch das ganze Bild durchgeht, so ist auch farbig das Bild bis in die letzte Ecke gleichmäßig erfüllt. Und wie im plastischen Gerüst des Bildes in das Gefüge großer Körper sich das reizvolle Auf und Ab feinfühlig gestufter Kleinformen (Fensterfolgen, Plankenzäune, Telegraphendrähte) einordnet, so auch in das Gegeneinander der schweren und vollen Farbklänge, der Zinnoberrots und starken Blaus usw., die ganz zarten milden Stufen der Rosas und Zitrongelbs usf.

Wer ein Verhältnis zu dieser Kunst gewonnen hat, wird auch nach dem Weg fragen, der zu diesen reifen und meisterlichen Schöpfungen geführt hat. Er ist bei Großberg, trotzdem er manche Verwandlung durchläuft, merkwürdig

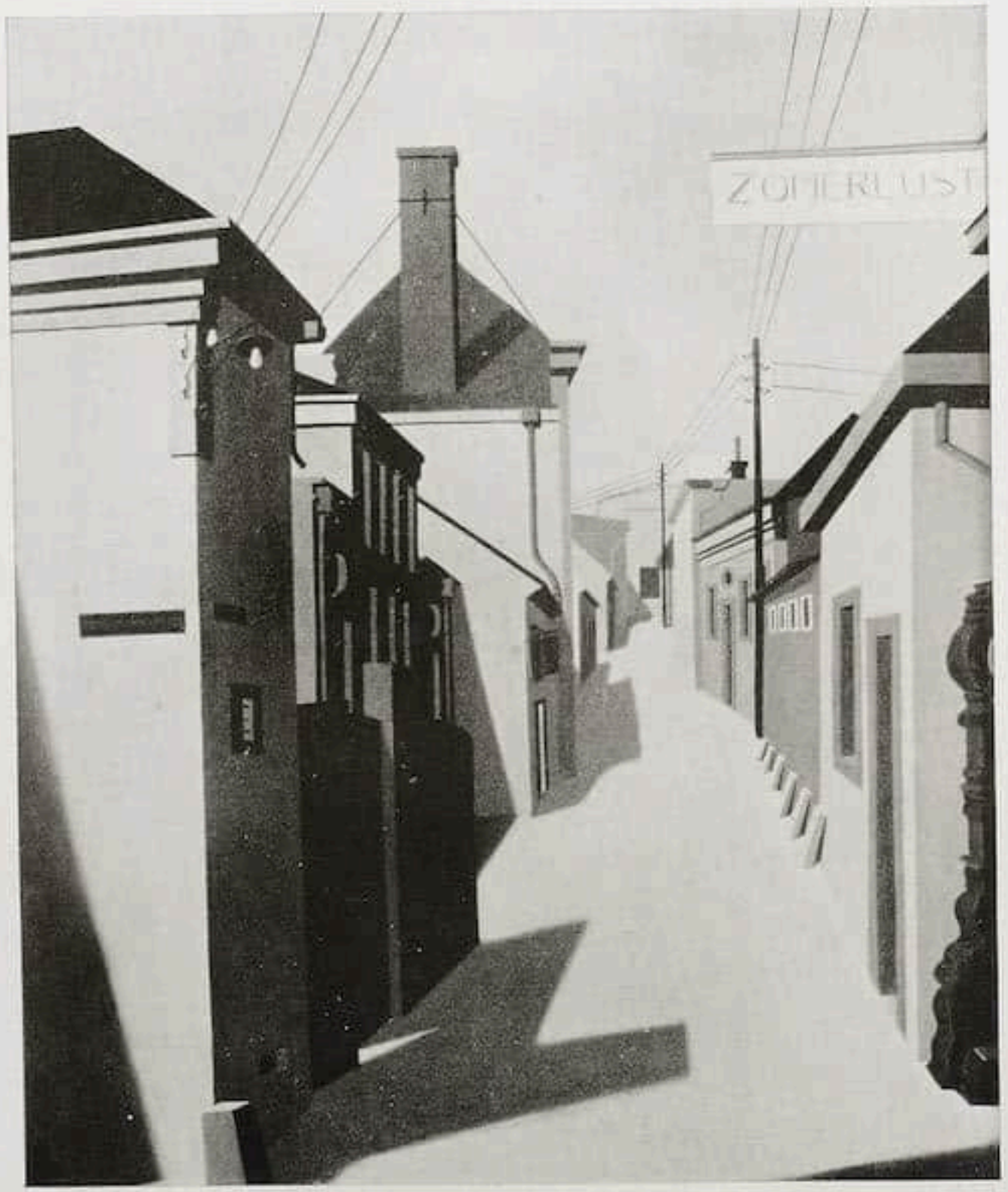


Carl Großberg — Amsterdam: Müntplein. Zeichnung

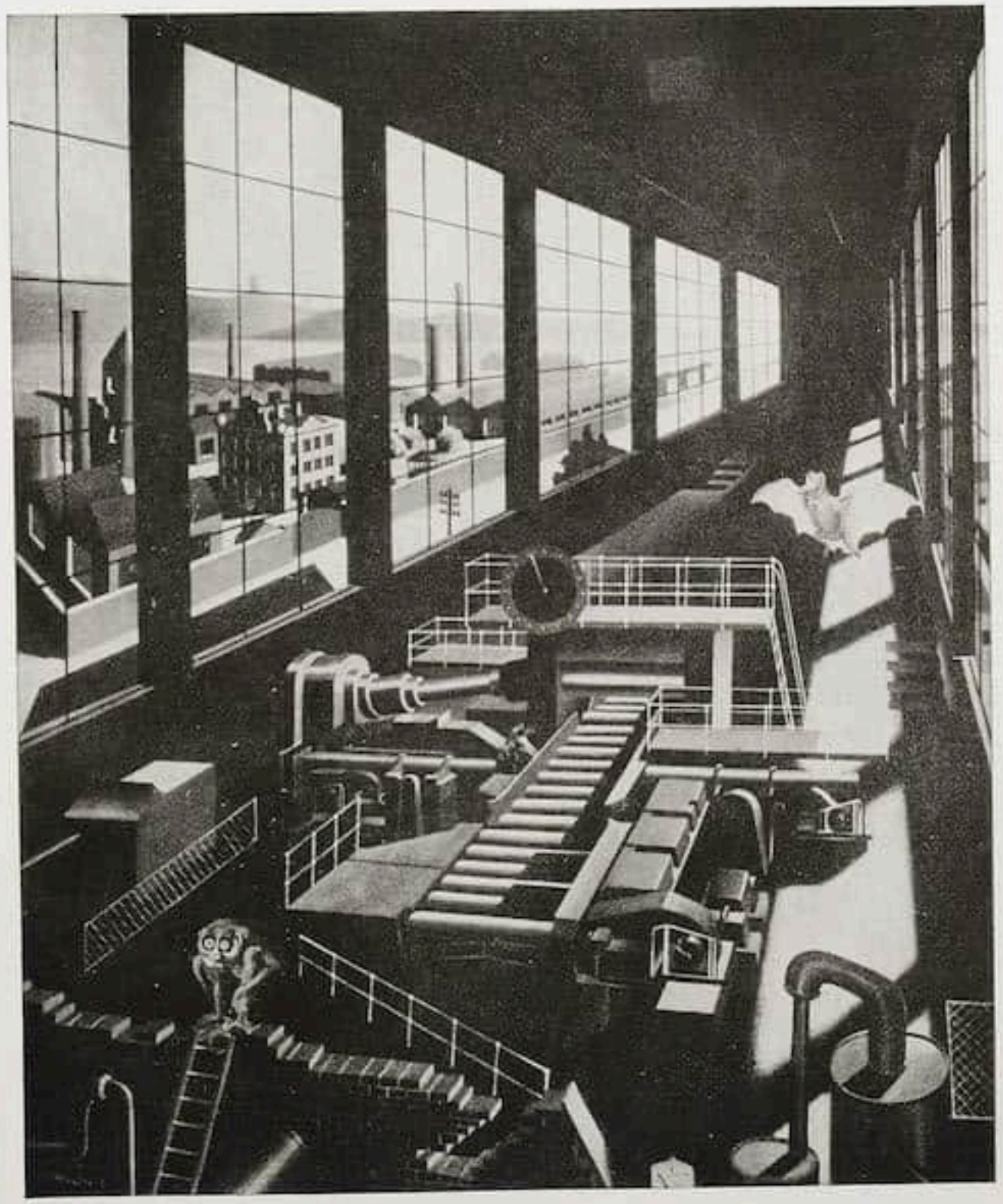


Carl Großberg — Amsterdam: Brouwersgracht

Mit Genehmigung der Galerie Nierendorf, Berlin



Straße in Zandvoort



Maschinensaal

Carl Großberg

Mit Genehmigung der Galerie Nierendorf, Berlin

eindeutig. Selbst in den Zeiten, in denen er sich vom Gegenständlichen entfernt hatte, die Form in prismatische Spiegelungen auflöste, bleibt die ihn am stärksten beschäftigende Aufgabe, Körper im Raum zu ordnen. Dieses Grundproblem seiner Kunst hat ihn in Bildern einer späteren Stufe zu einem Bauen mit einfachen kubischen Körpern geführt, dem einfache Vorwürfe: Häuser, die sich um Turm oder Berg gruppieren, entsprachen. Mit zunehmender Dichtigkeit und Engmaschigkeit des Bildgefüges fand auch mehr und mehr Gegenständlichkeit in die Bilder Eingang, bis jener dingliche Reiz aus ihnen zu sprechen begann, der in Großbergs heutigen Schöpfungen ein gut Teil der Wirkung ausmacht. Der Kern dieser Wirkung aber ist auch heute noch der gleiche wie in den frühesten Arbeiten: die außerordentliche Kraft, Körper im Raum vorzustellen, die Welt plastisch-klar dem Beschauer entgegentreten zu lassen.

Max Pechstein. Aus Palau

Zwei Madonnenreliefs von Giovanni de Pisa und Domenico Paris

Von PAUL SCHUBRING / Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

ALS Donatello 1444 nach Padua übersiedelte, um — zunächst als architektonischer Berater für den Chor des Santo berufen — hier den großen Altarschmuck von 23 Großbronzen bis zum Jubiläumsjahr 1450 für diese Kirche zu gießen, da nahm er vier Gesellen seiner Werkstatt mit, die ihm zum Teil schon beim Schmuck der Sakristei von S. Lorenzo geholfen hatten: Urbano da Cortona, also einen Umbrer, Giovanni da Pisa, Antonio Chellino da Pisa und Francesco d'Antonio da Firenze; später kamen noch der Dalmatiner Paolo d'Antonio da Ragusa und der prateser Goldschmied Giacomo die Baldassare hinzu. Urbanos spätere Tätigkeit in Siena und Perugia kennen wir gut, Antonio Chellino finden wir 1457 am Triumphbogen König Alfonsos in Neapel; dagegen scheint der Pisaner Giovanni in Padua geblieben zu sein, wo sich mehrere Arbeiten von seiner Hand erhalten haben, vor allem der bronzierte Tonaltar in der Jacobuskapelle der Eremitani, ein Madonnenrelief ebendort in der Sakristei und eine Tonstatue der Madonna in Sa Giustina. Berlin besitzt einen Madonna-Stucco nach dem sechseckigen Marmororiginal in der Eremitani (N 267) und aus der Sammlung von Beckerath das reizende Tonrelief der Madonna im Tabernakel (N 268), das aus Florenz stammt und wahrscheinlich noch in der Florentiner Zeit, also vor 1444, entstanden ist. Die sechs Putten dieses Tabernakels zeigen viel Verwandtschaft mit denen des Verkündigungstabernakels von Donatello in Sa Croce, das ja sicher erst nach der römischen Reise, also um 1435, entstanden ist. Den Altar in der Eremitani müssen wir nach 1459 ansetzen; damals waren Mantegnas Fresken vollendet. Er zeigt andere Proportionen als die des Beckerathschen Tabernakels in Berlin; auffallend langgestreckte, stolze, hohe Gestalten, fast mantegnesk in Haltung und Geberde. Am schönsten geriet wohl der heil. Cristoforo, der so freudig heranschreitet und sich zu dem Nachbar, dem eifrig, aber mühsam heranhumpelnden Antonius Abbas heiter umwendet. Heiter ist ja dieser ganze Altar, unendlich lustig namentlich die 30 Engelchen, die am Fries musizieren, tanzen und Tamburin schlagen — ein Echo jener schönen 12 Putten Donatellos am Paduaner Hochaltar, die heute langweilig nebeneinandergereiht sind und brutal in ihrer Lustigkeit neben dem Pietà-Relief in ihrer Mitte wirken; einst saßen sie am Fuß der vier Säulen, die das Gehäuse des Altars trugen, das ähnlich wie Mantegnas S. Zeno-Altar organisiert war. Auch das Madonnenrelief in der Eremitani zeigt diese langen, feierlichen Formen. Ich freue mich, ein Tonrelief dieses seltenen Meisters diesen Werken noch anfügen zu können, das ich neulich bei Herrn Drey in München sah, wo es ja selten ohne frohe Überraschungen abgeht.

Das Relief ist 82 cm hoch, 48 cm breit und zeigt die Madonna in ganzer Figur, sitzend auf einem Faltstuhl ohne Rückenlehne. Das schlicht gefaltete Kleid ist über der Brust gegürtet; ein langes, weich fallendes Tuch rahmt das Gesicht und fällt dann lose bis zu den Füßen herab. Der Kleine sitzt auf ihrem linken Schenkel, er stemmt sich gerade aufs linke Füßchen, um an den Gürtelknoten der Mutter greifen zu können; denn er möchte gern trinken. Schon neigt sich die Mutter instinktiv etwas vor und drückt das Ärmchen des Kleinen ermutigend mit der warmen Brust. Da haben wir wieder diese

ganz schlichten, unendlich einfachen und unendlich oft schon wiederholten Motive, die das alte Thema mit homerischer Wirklichkeit füllen und mit warmer Unmittelbarkeit durchströmen. Deutsche Madonnen aus dieser Zeit sind doch meist feierlicher und himmlischer; alle südliche Kunst ruht auf der Basis der Natur und nicht des Gedankens, sie nimmt das Wirkliche und formt es mit leiser Betonnung in eine spezielle und intime Situation um. Als junger Mensch hatte Giovanni eine blutjunge, etwa 16jährige Mutter abgebildet (Beckerathsches Tabernakel), die das vor ihr auf dem Kissen spielende Kind plötzlich hochreißt und an sich preßt, Mund zu Mund. Seine Madonnen aus der Paduaner Zeit benehmen sich zurückhaltender, feierlicher und doch nicht weniger gütig, in jener wundervollen südlichen Gelassenheit, die wir Deutschen so oft staunend noch beim heutigen Volk beobachtet haben, soweit es noch nicht von Mussolinos Kommandos aufgepeitscht ist. Jede der Madonnen Donatellos und seiner Schüler hat eine besondere Note und Situation, nicht nur als Motiv, sondern als Stimmung und Temperatur.

Ein nicht weniger interessantes Madonnenrelief mit vielen Engeln und einer großen Predella fand ich im Palazzo Venezia in Rom, das Hermanin schon richtig als Domenico Paris bezeichnet hat. Es ist so ungewöhnlich, daß wir etwas näher darauf eingehen. Die thronende Maria sitzt in einem Gestühl, auf dessen Balken rechts und links je vier musizierende Engel stehen; man unterscheidet Flöte, Geige, Tamburin. Die Engel sind leicht bekleidet, die Beine meist nackt, die Bewegungen frei und locker. Und neben dem Thron acht weitere Engel, vier als Sänger mit gekreuzten Armen und betenden Händen, vier kleine Putten als Kranzhalter zu den Füßen der hohen Mutter. Man glaubt das Magnificat vielstimmig und hell begleitet von Flöte und Zimbel im jubelnden Fluß tönen zu hören. — Dagegen geht es in der Predella sehr ernst zu; Gerichtssitzung, ein Gefesselter. Ist die auf dem Faltstuhl sitzende Gestalt rechts eine Frau oder ein Richter? Drei Soldaten stehen als Leibwache hinter ihr. Vorn links schreiten zehn Männer heran, zum Teil alt, bärtig, in schwerem Schritt. Der eine ist nackt und gefesselt, also wohl der Übeltäter. Welche Legende zugrunde liegen mag, es ist eine ungemein reiche, lebendige Szene; vor allem die Figur rechts von dem Gefesselten ist ausdrucksreich. Wie kontrastreich ist der Glanz und Jubel des Gloriabildes zu dem Ernst dieses Verhörs!

Domenico Paris gehört auch im weiteren Sinne zur Donatelloschule. Er ist der Schüler des Florentiners Niccolo Baroncelli, eines Schülers Brunelleschis, der dann nach Ferrara kam, um an der Konkurrenz für das Reiterstandbild Niccolòs d'Este sich zu beteiligen. Domenico hat diese Statue 1454 vollendet und daher den Beinamen „del Cavallo" bekommen. Als Schwiegersohn Niccolos erbte er dessen Bottega und blieb in den Diensten Borso d'Estes, 1466 entstehen die zwei schönen Statuen des Georg und Maurelius im Dom von Ferrara. Aus dem folgenden Jahr stammen die entzückenden farbigen Stuckfiguren unter der Decke im Palazzo Schifanoia, anticamera; sieben Tugenden mit musizierenden Putten. Berlin besitzt das feierliche, schöne Tonrelief der das schlafende Kind anbetenden Madonna (N 275). Ein Cartapesta-Madonnenrelief, das ich in dieser Zeitschrift vor Jahren zuerst veröffentlichte, besitzt Fürst Liechtenstein in Wien, einen Stucco der Kreuzigung und der Madonna Graf Mazzari in Ferrara. Noch 1490 wird der alternde Meister erwähnt, da soll er Hochzeitstruhen für Isabella d'Este zusammen mit Ercole di Roberti geschmückt haben. Das römische Relief, das hier zum erstenmal veröffentlicht wird, dürfte in der Zeit um 1470 entstanden sein.

Ich darf noch ein drittes Relief anfügen, das seit kurzem in das museo

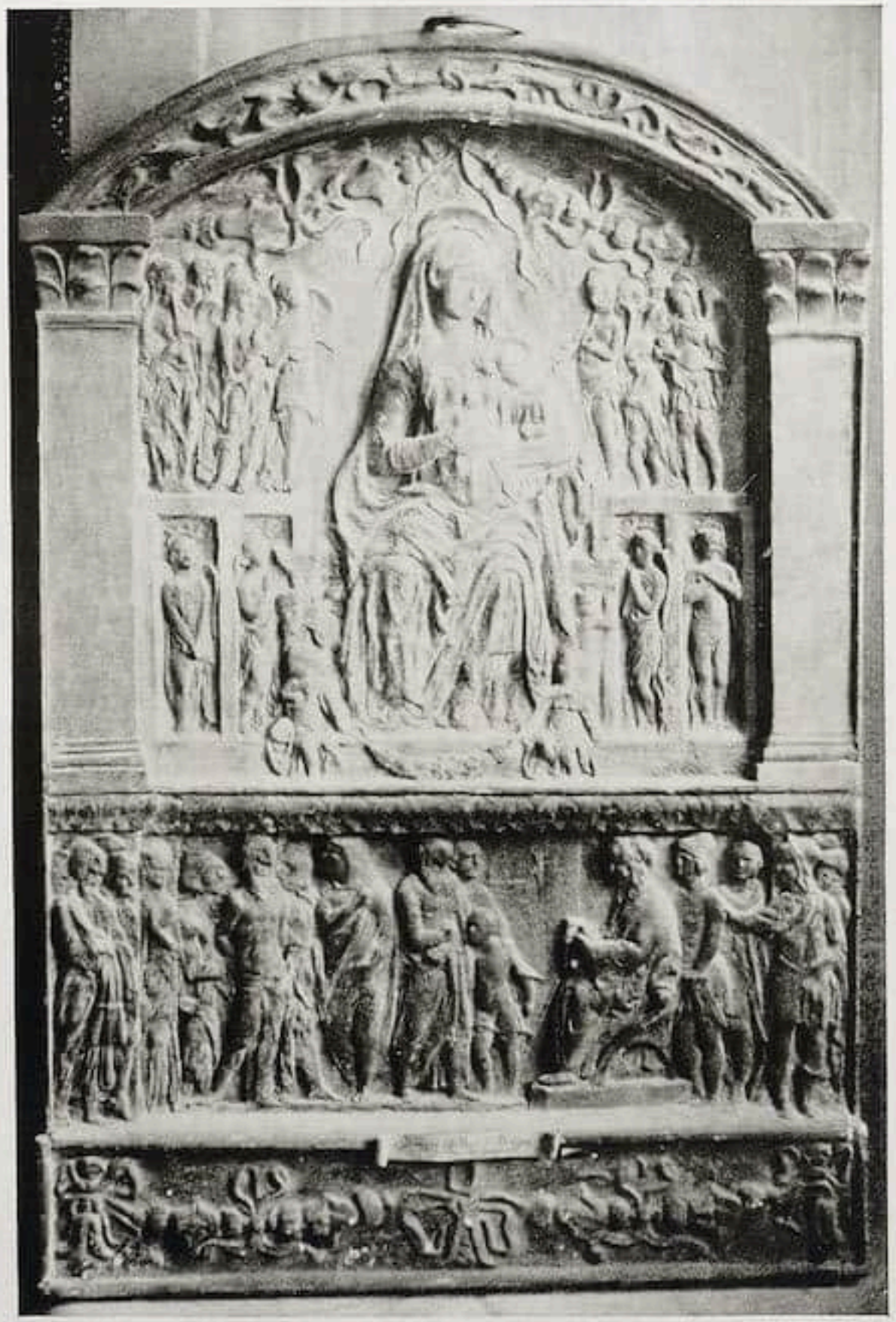
civico in Padua gelangt ist, ein Marmorrelief von Giovanni Dalmata, der um 1445 in Traù geboren ist. Er taucht erst um 1470 in Rom auf neben Bregno und Mino, und seine Hauptleistung ist die Spes am Grab Paul II. 1481 geht Giovanni nach Ungarn zu Matthias Corvinus und kommt hier zu hohen Ehren; dann kehrt er in die Heimat nach Trau zurück und ist 1498 in Venedig nachweisbar. Aus dieser Zeit dürfte unser Relief stammen, das hohe Meisterschaft und raffinierte Eleganz verrät. Die schnittige und perlende Art Minos ist darin, aber vereint mit somatischer Fülle und Ruhe. Das sehr starke Hochrelief ist ja Giovannis Vorliebe. Das Wappen soll das einer Paduaner Familie sein. Interessant, wie ganz anders der Dalmatiner die Form begreift als die Venetianer, unter denen er lebt; wir müssen ihn durchaus der römischen Schule zuzählen.

Holzschnitt aus Perottus, Rudimenta grammatices. Venedig 1490

J. Halle, München, Kat. 59, Nr. 250, 252

Giovanni Dalmata. Madonnenrelief

Padua, Museo Civico



Domenico Paris. Tabernakel — Rom, Palazzo Venezia

Giovanni de Pisa. Madonna — München, A. S. Drey

Der „barocke“ Rembrandt

Von FRANZ SERVAES

NOCH um 1900 herum hat man das Barock gehaßt. Grade die führenden Künstler, besonders Achitekten und Kunstgewerbler taten es in Acht und Bann und betrachteten es als den Gegenpol aller ihrer Bestrebungen und gleichsam als die Wurzel alles ärgerlichen Widerstandes. Heute — sieht man bereits ein neues Barock auf dem Zeitenhintergrunde heraufziehen und vielfach stehen wir schon mitten darin. Vor allem aber sind die modernen Kunstschriftsteller und -sammler ins Barock förmlich verliebt. Es ist die große Wiederentdeckung. In Ausstellungen, zuerst wohl durch den Herausgeber dieser Zeitschrift in Darmstadt 1914, wurde es geschlossen gezeigt. Man stellte nationale und provinziale Gruppierungen zusammen. Und immer mehr endeckte man, besonders seit der stetig sich steigernden Schätzung eines Greco, eines Tintoretto, eine starke seelische und geistige Verwandtschaft mit dem innersten Wesen unserer eigenen Zeit. Man erkannte eine Weltanschauung, eine über mindestens anderthalb Jahrhunderte reichende Zeitenform des Barock. Man begriff in ihm eine wundersam umgewandelte Wiedergeburt der Gotik und einen Abglanz des religiösen Geistes der Gegenreformation. Mit Staunen gewahrte man, wie hier zum ersten Male Süd und Nord, Jenseits und Diesseits der Alpen im gleichen Grundrhythmus schwangen und aus ihm heraus eine Fülle verschiedenartiger und doch eng verbundener Gebilde produzierten.

Natürlich konnte es nicht ausbleiben, auch Rembrandt, den Sohn dieses Zeitalters und gewiß dessen ausgeprägteste Physiognomie, in diesen Rhythmus hineinzustellen und das Barockmäßige bei ihm zu erkennen. Wie sollte es nicht da sein bei einem Künstler, der so mit allen Fasern im Nahen und Nächsten wurzelte — mochte er auch noch so sehr seinen eigenen Weg gehen, mochte er auch noch so sehr alle anderen überragen? Und so entdeckte man gleichsam einen neuen Rembrandt — Rembrandt den Barockkünstler, von dem ein sehr besonderes Licht auszugehen schien, das auf ihn selber, verwandelnd, zurückstrahlte. Als Wortführer dieser Auffassung darf man heute füglich Wilhelm Hausenstein hinstellen, der schon in seinem „Geist des Barock“ Rembrandt in den Stil jenes Zeitalters nachdrücklich einordnete und der jetzt in seiner großen Rembrandtmonographie (553 Textseiten in Quart, nebst 19 Bildtafeln, in der Stuttgarter Deutschen Verlags-Anstalt) die Resultate seines Nachdenkens und Forschens zusammenfaßt und mit der ihm eigenen feurigen Beredsamkeit die Erscheinung Rembrandts aus der Konstellation des Barockzeitalters herleitet.

Nach Bode und Karl Neumann entstand so ein neues deutsches Monumentalwerk über Rembrandt, das durchaus sein persönliches Gesicht hat und das mit Leidenschaftlichkeit nach einem straffsten und gefülltesten Ausdruck für die gegenwärtig herrschende, oft mit geradezu religiösem Fanatismus vertretene Zeitauffassung strebt. Auch wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, erheblich skeptischer über die Durchdringung Rembrandts mit dem Geiste des Barock denkt, kann und mag sich der Besonderheit und innersten Gewalt der Hausensteinschen Darstellung nicht entziehen. Aber so sehr man auch viele Partien mit aufrichtigem Beifall begleitet und sich von dem blitzenden Wortrausch, der diese Seiten durchtönt, manchmal gefangennehmen läßt, so bleibt doch zuletzt eine unabweisbare Pflicht des Protestierens oder, wenn dieses Wort zu stark scheint, der nachdrücklichen Einschränkung. Wobei ich nicht verhehlen will, daß ich ein wenig „pro domo“ rede, dieweil ich gleichzeitig mit Hausenstein und unabhängig davon eine eigene Rembrandt-Biographie[1] verfaßt habe, die in erheblich kürzerer Fassung den Zusammenklang zwischen Kunst und Persönlichkeit mit gleichem Eifer wie Hausenstein sucht, im Punkte der Zuweisung zum Barock sich indes einer bewußten Zurückhaltung befleißigt.

Ich will einräumen: auch Hausenstein verkennt keineswegs, daß Rembrandt nicht kurzerhand auf die Barockformel zurückführbar ist. Auch für ihn ist „der oberste aller Barocken“ dennoch „mehr als alles Barock“. Aber dies ist gleichsam eine kühle Erkenntnis. Das warme Herz der ganzen Darstellung schlägt dennoch geradezu stürmisch für eine rückhaltlose Einordnung ins Barock — mag diese Einordnung hie und da auch als Überordnung bezeichnet werden. Das Fundament, auf dem Hausenstein seinen gesamten Aufriß der Rembrandtschen Persönlichkeit errichtet,

[1] Sie wird demnächst im Verlag von Karl König, Wien und Leipzig, erscheinen. (Anm. d. Red.)

ist unzweifelhaft das Barock. Und gerade weil er hier keineswegs formalistisch, vielmehr eher antiformalistisch vorgeht, wird die Zuweisung umso schärfer. Hausenstein betont vor allem — und hierin kann ich ihm grundsätzlich zustimmen — den metaphysischen Wert und Charakter der Rembrandtschen Kunst. Er will nicht mit kalter korrekter „Wissenschaft" an ihn herangehen — so sehr er auch deren Forschungsergebnisse hinnimmt und verarbeitet — er will sich auch nicht auf Formanalyse und Qualitätsbewertungen einschränken. Er nimmt sehr nachdrücklich für sich das freie Recht gefühlvoller Versenkung, phantasievoller Durchdringung, poetisierender und stellenweise geradezu deklamatorischer, rhetorischer Betrachtung in Anspruch. Es kommt hierdurch, vom Standpunkt wissenschaftlicher Betrachtung aus, mitunter etwas Nebuloses, Verstiegenes in die Darstellung, mag dies auch auf der anderen Seite manchmal als persönlicher Reiz wirken. Besonders operiert Hausenstein mit dem von ihm aufgestellten Begriff der „Metamorphose". Wohl einige hundertmal wiederholt er in seinem Buche dieses Wort. Er meint damit das Ewig-Wandelbare, „Transitorische" in Rembrandts Kunst, wie es sich am handgreiflichsten in den Selbstbildnissen dokumentiert, die nach Ausdruck, Seelenverfassung, Temperamentsstimmung und selbst äußerer Ähnlichkeit unaufhörlich wechseln. Von diesen nimmt daher Hausensteins Schilderung bezeichnenderweise ihren Ausgangspunkt. Sie sind ihm das schlagendste Beispiel für Rembrandts Kunst der Metamorphose. Diese aber wiederum gilt ihm als das eigentliche Abzeichen von Rembrandts Barockcharakter. Ja er sagt ausdrücklich, Rembrandts Barock sei nichts anderes als „der Triumph und die Ekstase seiner Metamorphosen". Sehr geistreich weist er darauf hin, wie durch das Helldunkel in der Beleuchtung Rembrandtscher Köpfe, bei Selbst- und anderen Bildnissen eine der Landschaft verwandte unruhvolle Mischung von „Sonnenflecken und Wolkenschatten" entstehe, und er wagt geradezu das kühn bezeichnende Wort von Rembrandts „gar nicht mehr menschlichem, sondern landschaftlichem Zustand". Dieses Schwankende, Ungreifbare, Mysteriöse der Form, von Hausenstein unablässig und manchmal übertrieben betont, verbunden mit der ins Metaphysische hinaufsteigenden Vergeistigung der Auffassung bedeutet für Hausenstein das spezifisch-barocke, grundlegend-barocke Element in Rembrandts gesamtem Schaffen.

Demgegenüber gibt es für ihn „noch eine andere viel wunderbarere Feststellung". Und hiermit offenbart Hausenstein unwillkürlich sein peinliches Dilemma. Er kann sich nämlich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß es bei Rembrandt trotz allem ewig Variablen auch etwas Konstantes, Beharrendes gibt, etwas, was er „die schier unbewegliche Schwere seiner Gegenwart" nennt. Dies ist mit dem vorhin umschriebenen Barockcharakter der Rembrandtschen Malerei, die ihn in Grecos und Tintorettos Nähe rückt, nicht mehr zu vereinigen. Es tritt hier ein Element echt-niederländisch-nordischer Wucht und Schwere zum Vorschein, das in Hausensteins Barockkonstruktion nicht mehr hineinpaßt. Weil der Verfasser aber den inneren Widerspruch nicht zugeben will, erkennt er gerade hierin Rembrandts eigentliche Genietat. „Dieser gebe", sagt er, „dem Barock die Beharrung des Daseins wieder." Eine recht komplizierte und erzwungene Interpretation. Sie schafft sich erst Schwierigkeiten, ja geradezu Unvereinbarkeiten und erblickt dann in deren wundersamer Überwindung das Staunenswert-Unbegreifliche.

Gewiß, das Letzte der Genieleistung bleibt allemal unbegreiflich. Aber man kann dem mit Spitzfindigkeiten gewiß nicht nahekommen. Das höchst Wunderbare liegt nämlich beim Genie nicht so sehr in seiner kunstvollen Kompliziertheit als vielmehr in seiner grandiosen Einfachheit. Und dieses Merkmal nehme ich ganz besonders für Rembrandt in Anspruch. Hausenstein entschlüpft einmal in seiner Erörterung über „den Geist des Barock" an ganz unscheinbarer Stelle (S. 65) ein höchst bezeichnendes Wort: „Einfaches ist nicht möglich". Nämlich beim Barock. Ich füge hinzu: auch nicht bei Hausenstein — weil dieser als Schriftsteller und Kunstbetrachter so völlig in den Komplex des Barock mit hineingehört. „Einfaches ist nicht möglich". Bei Rembrandt aber ist es sehr wohl möglich. Und gerade hierin liegt meiner Auffassung nach der Grundkern seiner Genialität.

Wenn ich kurz andeuten darf, wie ich meinerseits Rembrandts Verhältnis zum Barock erblicke, so sage ich dieses: Er war ins Barock hineingeboren und mußte sich damit abfinden. Als intensiv-lebender Schaffensgeist war er naturgemäß vom Geist seiner Epoche aufs kräftigste berührt. Immer tiefer aber erkannte er seinen fundamentalen Gegensatz, wie zu seiner bürgerlichen Umgebung, so auch zum Kunstgetriebe seiner Zeit. So wurde es sein Ziel, sich aus der Umklammerung des Barock mehr und mehr loszulösen. Und zwar, indem er bewußt einer immer größeren Einfachheit zustrebte. Einfachheit und Schlichtheit waren Rembrandts letztes und höchstes

künstlerisches Ideal. Im harten inneren Ringkampf hat er dieses Ziel schließlich, und auf sehr persönliche Weise, erreicht. Einfaches wurde ihm möglich. Es war zugleich sein Großes und sein Tiefes. Aber sein Barock war hiermit gleichzeitig durch ihn selbst überwunden.

Natürlich ist eine derartige Entwicklung nicht strikte und gradlinig durchgeführt zu denken. Es gibt selbstredend Abweichungen und Gegenschläge. Es gibt auch Antezipationen. Aber die geistige Grundlinie bleibt. Sie ist das treibende befeuernde Element. Und zugleich die geheimnisvolle Macht, die über allem Leben und Streben dieses Schöpfers waltet.

Hausenstein aber sieht Rembrandts Einfachheit nicht, weil er von seinem Barock fasziniert ist. Er geht sogar so weit, das Barock für eine spezifisch nordische Angelegenheit zu erklären, weil ja ein gewisser Rückschlag zur Gotik darin erkennbar ist. Aber wie kann er sagen, daß Italien „eigentlich ein Land ohne Barock" sei? Geht nicht von Michelangelo und Correggio die ganze Barockbewegung aus? Gipfelt sie nicht in Tintoretto und Bernini? Aber da ist jene „Verdammnis des Nordens", jener Blocksberg-, Hexen -und Gespensterspuk, der irgendwie im Barock rumort und von dem auch Rembrandt befallen sein soll. Zugegeben, daß hier ein Gran Richtigkeit vorliegt — aber reicht dieses aus, um das ganze Barock zu einer Sache des Nordens zu stempeln? Es war im Gegenteil, mehr als irgendeine Kunstbewegung vorher, eine umfassend-europäische Sache, und gerade hierin steckt seine kulturelle Großmachtbedeutung. Für Rembrandts ganze Art und Persönlichkeit aber ist es ungemein bezeichnend, daß er sich dieser allgemein sanktionierten Umklammerung zu entziehen sucht; daß es ihn nun gerade reizt, wider den Stachel zu löken; daß er sich, in seinem einsamen innerlichen Ringen, um so fester und sehnsüchtiger an die Natur anschließt und aus deren gesunder Einfachheit gewaltige neue Kräfte schöpft, die die Zeitgenossen bei ihm verkannten!

Daß trotzdem hier etwas ungemein Mysteriöses mitwaltet, sei nicht verkannt und ist kein Widerspruch. In Rembrandt arbeitet zeitlebens ein elementarischer Trieb der Religiosität — einer Religiosität, die über allen sektiererischen Bekenntnissen der Zeit stand —, die zwar durchaus christlich gefärbt, doch, wie auch Hausenstein betont, im Alten Bunde mindestens so tief verankert war wie im Neuen. Und die auch sein landschaftliches Naturgefühl durchdrang; und ebenso die Metaphysik seines Hell-Dunkels. So einfach ist Rembrandts Einfachheit nicht, daß man sie zu irgendeiner Plattheit herunterdrücken könnte. Überall waltet in ihr der Drang nach äußerster Lebendigkeit, nach unverhüllter Selbstoffenbarung, nach Einswerdung mit den schaffenden Kräften der organischen Natur. Es liegt etwas Kindhaft-Demütiges und Zutrauliches in dieser Naturhingegebenheit Rembrandts, etwas Vertrauensvoll-Gläubiges, mitten im niederdrückenden Gefühl seiner zerrüttenden Tragik. Darum erscheint es mir nicht richtig, daß Rembrandt, wie Hausenstein meint, in Gott fast nur den zürnenden Jehova des Alten Testaments erkannt habe und nicht auch einen liebenden Vater. Gerade durch sein letztes Wort, das er uns künstlerisch zu sagen hatte, durch die tief ergreifende Darstellung des „Verlorenen Sohnes" bekundet er das Gegenteil. Denn es ist, auch ohne direkte äußere Ähnlichkeit, Rembrandt selbst, der Verwaiste und Verlassene, der da in all seiner Häßlichkeit und Sündhaftigkeit vor dem göttlichen Vater niederkniet und barmherzig von ihm in die Arme geschlossen wird — während die Umstehenden, die Zeitgenossen, stumpf und gefühllos auf dieses Schauspiel niederblicken, das sie nicht begreifen.

Dieses Bekenntnishafte in Rembrandts Bilddarstellungen wird auch von Hausenstein stark betont und manchmal mit sehr viel Herz und fühlender Beredsamkeit dargelegt. Nur läßt sein barocker Geist sich von Sympathien und Antipathien, auch wohl von einer gewissen Originalitätsucht, oft gar zu sehr leiten. Es ist schön von ihm, sehr schön sogar, daß er Hendrickje in ihrem menschlichen Wert für den alternden Rembrandt so tief erkennt und auch in ihrer Fruchtbarkeit für seine Kunst aufrichtig würdigt. Aber es war nicht notwendig, daß er als Folie hierzu, nach der Methode Meier-Graefes, die arme Saskia so sehr herabsetzte, und geradezu als gottwohlgefälliges Opfer schlachtete. Diese gilt ihm, ganz unumwunden, als Rembrandts „falsche" Frau und sich selbst bekennt er als deren „Widersacher". Er weiß es besser als Rembrandt selbst, der sein Glücksgefühl in manche Bilder hineinmalt: Hausenstein findet diese Bilder erzwungen und verschraubt. Wenn Rembrandt lacht, so kann er ihm sein Lachen nicht glauben — er soll ein für allemal unentwegt der „traurige" Rembrandt sein. Nicht einmal jenes ergreifende Saskia-Bild mit der Nelke vermag Hausenstein unbefangen hinzunehmen, er muß etwas Herabsetzendes hineinlesen. Und die Petersburger „Danaë" wird hauptsächlich deshalb unter die Pariser

„Bathseba" gestellt — wovon doch gewiß ernstlich gar nicht die Rede sein kann —, weil die eine Saskia, die andere aber Hendrickje zum Modell hat.

Daß Hausenstein es auch sonst für seine Aufgabe hält, Umwertungen in der Beurteilung von Bildern vorzunehmen, wird gewiß niemanden wundernehmen. Das gehört nun einmal zum modernen Handwerk. Und gewiß ist man ihm dankbar, wenn er Gemälde wie „Saul und David" (Haag), „Segen Jakobs" (Cassel), „Barmherziger Samariter" (Paris) mit wunderbar beredter Eindringlichkeit zu schildern weiß und auf ein höheres Postament rückt. Peinlich aber sind oft seine Polemiken. Mag die „Anatomie des Dr. Tulp" bis zu einem gewissen Grade geopfert werden — sie ist sicher weitaus geringer als die spätere des Dr. Deyman —, aber muß auch die „Nachtwache", muß auch der „Bruyning", müssen selbst die „Staalmeesters" Ungnade erfahren und, von den Radierungen, ausgerechnet das „Hundertgüldenblatt" und der sog. „Dr. Faust" eine Herabsetzung verdienen? Hier geht doch wohl die barocke Laune mit dem gesunden Urteil durch und die berechtigte Subjektivität führt zu Schiefheit und Entgleisung.

Diese „Schönheitsfehler" berühren aber die Gesamtleistung des Hausensteinschen Buches nicht im Kern und auch unser prinzipieller Widerspruch soll den Wert der Arbeit nicht herabsetzen. Rembrandts Eigenart wird stets so stark bleiben, daß jedes Zeitalter und jede Persönlichkeit ihn anders sehen dürften.

Titelholzschnitt aus Cavalca, Pungi lingua. Venedig 1494

J. Halle, München, Kat. 50, Nr. 231

RUNDSCHAU

Sammlungen

HERRENCHIEMSEE

Im Schlosse Herrenchiemsee wurde ein „König Ludwig II.-Museum" eröffnet. Wenn man auch schwerlich wird behaupten können, daß im gesamten Kunststreben Ludwigs II. (im Gegensatz zu demjenigen Ludwigs I.) irgendwelche Werte für die Architekturentwicklung von heute lägen, so ist doch nun ein Überblick über jene rückwärts gewandten Bestrebungen gegeben, somit wieder ein Stück Geschichte übersehbar geworden. Auch wenn man diese Periode als architektonische und kunstgewerbliche Verfallzeit weiterhin wird betrachten müssen, kann man (da selbst ein Stück Krankheitsgeschichte der Kunst von Interesse sein kann) als Historiker dankbar für die Herauspräparierung nun auch dieser kurzen Epoche sein. In einem bisher unzugänglichen Teil des Schlosses Herrenchiemsee sind in sechs Sälen Architekturentwürfe für Ludwig II., besonders zu Linderhof, Herrenchiemsee, Neuschwanstein und Falkenstein mit vielen Erinnerungen an den seltsamen König selber museumsmäßig zugänglich gemacht worden. Ein gut orientierter Katalog mit Abbildungen wurde von Dr. Kreisel verfaßt, das Ganze durch F. H. Hofmann geleitet. Im nächsten Jahr soll das Theaterwesen zugänglich gemacht werden, mit allen Fäden zu Semper und R. Wagner, schließlich soll in weiteren Räumen das Kunstgewerbe folgen. Ein Archiv ist angegliedert. *R.*

CHEMNITZ

Die Städtische Kunstsammlung erwarb von Karl Hofer sein Bild „Altes Städtchen" und damit das zweite Gemälde dieses Künstlers, von dem sie außerdem als Leihgabe eines seiner Hauptwerke „Die Loge" besitzt.

NÜRNBERG

Das Germanische Museum versendet seinen 72. Jahresbericht, dem folgendes zu entnehmen ist: Im Sommer 1925 sah sich die Leitung gezwungen, mit der Aufführung eines Verbindungsflügels zwischen dem Bestelmeyerschen Neubau und dem Verwaltungsgebäude am Kornmarkt zu beginnen. In seinem Obergeschoß soll die einzigartige Sammlung gotischer Bildwirkteppiche aus den Kirchen von St. Sebald und St. Lorenz in Nürnberg untergebracht werden. Wenn keine unvorhergesehenen Störungen eintreten, ist mit der Eröffnung der Sammlungen in diesem Verbindungsbau im Sommer zu rechnen. Daneben wurden die Arbeiten der Neuorganisation der in den alten Museumsbauten untergebrachten Sammlungen fortgesetzt. Gute Fortschritte machte die Neuaufstellung der Sammlung der Gipsabgüsse. Vollkommen neugestaltet wurde das Medico-Historische Kabinett. — Trotz der Ungunst der äußeren Verhältnisse wurde mit Energie an dem fachwissenschaftlichen Ausbau der verschiedenen Abteilungen des Museums gearbeitet. Für die Kunst- und Kulturgeschichtlichen Sammlungen wurde neben anderem ein großer Flügelaltar von Lucas Cranach d. J. v. J. 1584, ein dem Kreise des Hans Baldung Grien zuzuweisendes Bildnis eines jungen Mannes, eine aus dem Elsaß stammende Alabaster-Madonna aus der Zeit um 1350, die kleine anscheinend salzburgische Tonfigur einer stehenden Madonna mit Kind aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, das Lindenholz-Hochrelief einer Beweinung Christi von Tilmann Riemenschneider, das Bronzefigürchen eines Schützen von Georg Labenwolf, das Modell zu einer Brunnenfigur von Johann Georg Ramsteck (16775—1716), Arbeiten von Ferdinand Dietz, ein Bisquit-Porzellan-Relief von Johann Peter Melchior (17742—1825) mit dem Bildnis der Dichterin Anna Luise Karsch und ein großer Wandteppich mit der vor dem gekreuzigten Heiland im Gebet knieenden Stifterfamilie aus dem Jahre 1572 erworben. — Auch für die vereinigten Graphischen Sammlungen der Stadt Nürnberg und des Germanischen Museums, für das Archiv und für die Bibliothek wurden zahlreiche bedeutsame Neuerwerbungen gemacht.

ULM

Das Museum der Stadt erwarb soeben den im Aprilheft 1926 des Cicerone abgebildeten und von Alfred Walcher-Molthein beschriebenen Schrank aus dem Besitze des Freiherrn von Lupin in Illerfeld, der die Bezeichnung des älteren Syrlin mit der Jahreszahl 1465 trägt. So wertvoll der Hinweis Walcher-Moltheins auf die Tiroler Herkunft des Schranktypus ist, so muß einer Ableitung der Kunst Syrlins von der Art Multschers dennoch widersprochen werden. Multscher war niemals Schreiner, sondern ausschließlich Bildhauer und Maler; Syrlin hat seine Ausbildung in der väterlichen Werkstatt erhalten, scheint jedoch von den Konstanzer Arbeiten des Niklaus von Leyen beeinflußt zu sein. Wenn also der Schranktypus Syrlins entlehnt ist, so führt der Weg

eher über Niklaus von Leyen und Konstanz nach Tirol, als über Multscher. Mit der Erwerbung dieses wichtigen Stückes hat das Museum, dem in diesem Jahre die Mittel für moderne Erwerbungen leider gestrichen worden sind, wenigstens eine ungemein wertvolle Schöpfung der älteren Ulmer Kunst sich zu sichern vermocht. Neben dem gotischen Tische aus Wettingen, den das Züricher Landesmuseum unlängst erworben hat und der in dem soeben erschienenen Bericht dieses Museums ausführlich beschrieben wird, ist der Ulmer Schrank wohl das wertvollste mittelalterliche Möbelstück, das in neuerer Zeit aus Privatbesitz noch in ein Museum gelangt ist. Er wird im neuen Bericht des Ulmer Museums ausführlich veröffentlicht werden.

LITERATUR ÜBER SAMMLUNGEN

EIN KATALOG DER PLASTIKSAMMLUNG IN SIGMARINGEN[1]

Die Plastiksammlung im Schlosse zu Sigmaringen wurde 1862 angelegt und seither, zumal in den letzten Jahren, dank der Tatkraft des Direktors Groebbels, planmäßig ausgebaut. Rieffel hat im Städeljahrbuch 1924 zuerst darauf hingewiesen. Sie ist besonders reich an mittelalterlichen Goldschmiedewerken und Elfenbein. Unter den Stein- und Holzbildwerken des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts gehören einige Stücke, wie das bekannte Marienrelief des Hans Dauher (Nr. 104), zu den Hauptwerken der deutschen Kunst. Die besten Stücke der Sammlung, Elfenbein-, Stein- und Holzbildwerke, keineswegs alle Bestände, sind von Otto Lossen mustergültig photographiert, von Sprinz in knapper Form wissenschaftlich bearbeitet worden.

Zu einzelnen Stücken sei folgendes bemerkt: Unter den Elfenbeinen steht an erster Stelle eine Darstellung Josef und Maria auf dem Weg nach Bethlehem, lombardisch, zehntes Jahrhundert; eine sehr verwandte Flucht nach Ägypten von gleicher Komposition im Museo civico zu Bologna (Phot. Poppi 12030), von Graeven im Jahr 1900 schon richtig datiert und mit verwandten Stücken in Verbindung gebracht, wird im neuen Museumsführer von Ducati fälschlich in das sechste Jahrhundert versetzt; eine Davidtafel (Goldschmidt I Nr. 135), wohl oberdeutsch, stammt aus der gleichen Epoche; eine Kreuzgruppe mit Stiftern (Goldschmidt III Nr. 24) ist in Lüttich um 1150 entstanden. Unter den gotischen Elfenbeinen ist eine Maria (Nr. 6) vom Typ der Madonna vom nördlichen Querschiff der Pariser Kathedrale am wertvollsten. Koechlin kennt zahlreiche Repliken.

Die Reihe der Holz- und Steinbildwerke eröffnet eine große vergoldete thronende Maria (Nr. 19) aus Oberwesel, ein wenig kühl, doch immerhin eines der stattlichsten unter den bekannten mittelrheinischen Werken der Zeit um 1380. Die Jahreszahl 1468 trägt ein Relief mit der Anbetung der Könige, das man dem oberrheinischen Kunstkreis zuweisen muß, gleich einer etwas jüngeren Geburt Christi (Nr. 20) und einer Verkündigung (Nr. 27). Bedenken bestehen gegen die Zuschreibung zweier sehr bewegter Figuren einer Kreuzgruppe (Nr. 30/31) an den Lautenbacher Meister, und der Petershauser Passionsbilder von 1491 (Nr. 37—40) an die „Schule des (1494 vollendeten) Blaubeurer Altares". In die Gruppe der Heggbacher Maria, doch mit Beziehung zum Blaubeurer Altar, gehört die schlanke Mutter Gottes (Nr. 42). Eine mächtige Bischofsfigur (Nr. 58) scheint mainzisch und mit der früher in der Sammlung Benoît Oppenheim befindlichen verwandt. Die niederrheinischen und niederländischen Bildwerke sind von geringem Wert. Über die Zuschreibung der Statuette eines alten Weibes (Nr. 80) an den älteren Hans Wydiz hat Sprinz selbst sich im „Cicerone" jüngst geäußert. Eine größere Anzahl von Schöpfungen (Nr. 91 und folgende) wird mit Recht dem Meister von Ottobeuren und seinem Kreise zugeschrieben. Eine figurenreiche Kreuzabnahme (Nr. 102) wird nach Ermittlung Leitschuhs als ein Teil des Grandsoner Altares das Hans Geiler, des führenden Meisters in Freiburg i. Ü. bezeichnet. Hugelshofer weist soeben im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1925, S. 164 f., nach, daß, unbeschadet der Urheberschaft Geilers, die Zugehörigkeit der Kreuzabnahme zum Grandsoner Altar unmöglich ist. Unter den wenigen italienischen Werken der Sammlung ist eine Tonmadonna (Nr. 73), die mit Ghiberti in Verbindung gebracht wird, erheblich zu früh datiert.

Die Ausstattung des Bandes läßt nichts zu wünschen übrig. Die Benützung jedoch wird durch verschiedenartige Numerierung der einzelnen Stücke im Text und auf den Tafeln trotz Anlage einer Konkordanz unnötig erschwert; auch fehlen zumeist genaue Angaben über die Herkunft der Bildwerke. Im ganzen bedeutet der Band einen erfreulichen Zuwachs unserer großen Mu-

[1] H. Sprinz, Die Bildwerke der Fürstlich Hohenzollerischen Sammlung Sigmaringen. Montana-Verlag A.-G. Stuttgart-Zürich 1925. Preis M. 40.—

seumskataloge. Hoffentlich folgt bald der noch wichtigere Teil über die Goldschmiedewerke. *Baum.*

DAS GRÜNE GEWÖLBE

Es ist das große Verdienst von Jean Louis Sponsel, der 1907 mit der Leitung des berühmten „Grünen Gewölbes" in Dresden betraut wurde, die vielen Mißstände, die Genuß und Studium der Schätze so sehr beeinträchtigten, beseitigt zu haben. Durch Verlegung des Münzkabinetts wurde für Erweiterung gesorgt; eine eingebaute Heizanlage erschloß die Räume, die bei aller Schonung der alten Stimmung überaus geschickt erneuert wurden, auch in den Wintermonaten. Am wichtigsten waren die neuen Wandschränke in den tiefen Fensternischen, die es ermöglichten, zahlreiche der bedeutendsten Stücke ans Licht zu rücken und sie dadurch erst gewissermaßen zu entdecken. An Stelle der Führungen konnte dann der Einzelbesuch gestattet werden und sehr gute „Führer" (1915; 2. Aufl. 1921) gaben nach dem Stand der heutigen Forschung nach allen Richtungen die gewünschte Auskunft. Um seinen Verdiensten, die wir dankbar anzuerkennen alle Ursache haben, die Krone aufzusetzen, hat Sponsel, bevor er sich im Vorjahre in den Ruhestand zurückzog, noch das große Prachtwerk vorbereitet, dessen erster Band nun abgeschlossen vor uns liegt[1].

Der Text beginnt mit einer Geschichte der Sammlung, die auf die Kunstkammer des Kurfürsten August I. zurückgeht, von der wir ein Inventar vom Jahre 1587 besitzen. Damals sammelte man allerdings nach ganz anderen Gesichtspunkten; Kuriositäten und Naturobjekte aller Art, technische Geräte und Werkzeuge, Bilder und Bücher, wechselten mit Gegenständen des Kunsthandwerks, bei denen nicht selten der Materialwert gegenüber dem Kunstwert überwog. Erst im Laufe der Zeit wurde diese Anhäufung von allerhand Kostbarkeiten und Seltsamkeiten, die die sächsischen Fürsten beständig vermehrten, besser eingeteilt; die Rüstkammer, Silberkammer, Hofkellerei wurde gegenüber der „Geheimen Verwahrung" immer präziser abgegrenzt, aber erst unter August dem Starken (1694—1733) verwandelte sich das Depot allmählich in Prunkräume, für welche kein Geringerer als Jean Berain sen., der führende Ornamentist seiner Zeit, die Entwürfe geliefert hat. Der Name „Das Grüne Gewölbe", der seit dem Jahre 1638 auf einen einzigen Raum angewendet wird, dehnte sich allmählich auf die ganze Sammlung aus.

Auf die Geschichte der Sammlung folgt eine zusammenhängende Darstellung der einzelnen Kunstobjekte, wobei vielleicht ein näheres Eingehen auf die Beziehungen einzelner Fürsten zu den Künstlern, z. B. Christians II. zu den Edelsteinschneidern und Uhrmachern erwünscht gewesen wäre. Sicherlich hätten die Hofzahlamtsrechnungen und ähnliche Urkunden manche interessanten Quellen erschlossen. Wichtiger aber ist die eingehende Einzelbeschreibung, die den abgebildeten Gegenständen zu jeder Tafel hinzugefügt wird und die neben Wiederholungen manche neue Feststellung enthält. Daß die hervorragendsten Stücke eine besonders eingehende Würdigung finden, ist selbstverständlich. Für Peter Flötner, nach dessen Entwürfen Melchior Baier, ebenfalls in Nürnberg, arbeitet, hat Sponsel besonders viel übrig, zumal er gerade diesen Hauptmeister der deutschen Renaissance schon wiederholt zu behandeln Gelegenheit hatte. Aber auch Elias Lenckner oder Wenzel Jamnitzer, von denen die Sammlung Hauptwerke besitzt, werden eingehend behandelt, ebenso die Augsburger Meister oder der Hamburger Mores, der Warburger Eisenhoit u. a. — Natürlich nehmen die Dresdner auch einen breiten Raum ein, wie Hans Kellerthaler mit seinen beiden Hauptwerken von 1585 und 1607, Gabriel Gipfel, Valentin Grefner, Martin Borisch, Urban Schneeweiß oder Friedrich Klemm, denen sich auch der fruchtbare Leipziger Meister Elias Geyer anschließt. Bei den sächsischen Meistern hätte man allerdings den Wunsch auszusprechen, daß der Verfasser sich hier weniger auf Marc Rosenberg beschränkt hätte, sondern durch archivalische Studien an Ort und Stelle solche Persönlichkeiten in ein helleres Licht gerückt hätte. Die Dresdner Goldschmiedemarken W. G. oder E. G. hätten sich doch vielleicht feststellen lassen, und Faksimile-Hinzufügungen von Marken, die die bisherige Literatur nicht kennt, sollten wenigstens in den folgenden Bänden nicht versäumt werden.

Die Lichtdrucktafeln sowie die Farbentafeln sind glänzend ausgefallen. Namentlich der Kölner Abendmahlskelch des Grafen Mansfeld, die Perlmuttergarnitur von M. Baier, der Jamnitzerkasten von 1562, wie die beiden Rubinglasflaschen nebst der Opalglasflasche sind besonders prächtig ausgefallen. Nur nebenbei sei bemerkt, daß es nicht stimmt, wenn versichert wird, daß das Goldrubinglas von so leuchtender Farbe

[1] Jean Louis Sponsel, Das Grüne Gewölbe. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1925. Eine imponierende Prachtpublikation, die sowohl dem Verfasser als auch dem Verlag alle Ehre macht!

heute nicht wieder erzielbar ist. Auch die Bemerkung bei Tafel 62, daß das Tongefäß porös ist, entspricht nicht den Tatsachen; man erkennt schon aus der vorzüglichen Abbildung, daß es sich um zusammengegesintertes Steinzeug handelt. — Über die Zuteilung an einzelne Meisterwerkstätten wird die Zukunft vielleicht in dem oder jenem Falle zu anderen Ergebnissen kommen. Wenn bei der Beschreibung kleine Ungenauigkeiten vorgekommen sind, wie daß bei dem Kristallpokal V, 187 oder bei dem Nautiluspokal III, 183 der Mundrand als graviert bezeichnet wird, während er in Wirklichkeit durch Ätzmalerei geschmückt ist, so kann man dies eben an der Hand der vorzüglichen Abbildungen leicht selbst korrigieren. Aber daß der Schmuck des Dianapokals als „eingeschliffen" statt „geschnitten" bezeichnet wird, darf nicht unwidersprochen bleiben, damit sich der gleiche Fehler nicht in den folgenden Bänden wiederhole. *Gustav E. Pazaurek.*

DIE BASLER URS GRAF-ZEICHNUNGEN

Das Basler Kupferstichkabinett besitzt mit mehr als 100 Federzeichnungen des Goldschmieds Urs Graf den umfangreichsten und wichtigsten Teil des erhaltenen Künstlerwerks dieses für seine Ausdrucksstärke künstlerisch gleichermaßen wie geschichtlich für seine unverfälschte Lebensschilderung berühmten schweizerischen Reisläufers und Landsknechtzeichners. Von diesen Basler Zeichnungen wird zum erstenmal ein ausführlich beschreibendes chronologisches Verzeichnis mit 16 ganzseitigen Abbildungen veröffentlicht, das von Hans Koegler bearbeitet im Verlag Benno Schwabe & Co. erschien[1]. Diese Basler Zeichnungen sind gegenwärtig in der bis Ende September währenden Urs Graf-Ausstellung des Basler Kupferstichkabinetts ausgestellt, erweitert durch eine Reihe wichtiger Leihgaben von den bedeutendsten auswärtigen Sammlungen, worüber ein dem Buche angefügter Katalog berichtet, doch ist die rund 100 Seiten starke und insgesamt 20 Abbildungen enthaltende kleine Publikation absichtlich so gehalten, daß sie in ihrem Hauptteil unabhängig von der vorübergehenden Ausstellung Geltung und Brauchbarkeit behalten wird. (Siehe auch Ausstellungsbericht.)

[1] Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Urs Graf, nebst einem Katalog der Basler Urs-Graf-Ausstellung. Herausgegeben im Auftrag der Kommission für die Öffentliche Kunstsammlung in Basel, von Hans Koegler. Basel 1926. Benno Schwabe & Co., Verlagsbuchhandlung. Preis Frs. 5.—.

Ausstellungen

RETHEL-AUSSTELLUNG IN DER NATIONAL-GALERIE

Die Aachener Fresken und vor allem das Holzschnittwerk sind Alfred Rethels bleibende Leistung. Aus den Gemälden, Kartons, Handzeichnungen und Studienblättern, wie sie Justi nun in Verwirklichung langgehegten Plans zu überraschender Fülle zusammengebracht hat, ist der künstlerische Vorrang dieses herben Heroikers vor den übrigen deutschen Historienmalern des Jahrhunderts kaum völlig zu ermessen. Rethels Ölbilder wirken zumeist noch recht unpersönlich und bei aller Würde der Komposition düsseldorfisch flau, auch dort, wo nicht an sich schon frostig berührende Geschichtsszenen gestellt sind, wie etwa Karls V. Klostereintritt (gemalt um 1843). Es mangelt an Beziehung zur Farbe als Expression und als Materie, und das schon verbietet, Rethel einem Delacroix gleichzustellen, so ähnlich ihre Position in der Kunst der Zeit sonst ist. Aber auch vor vielen allegorischen Zeichnungen und zumal vor den großen Pappen muß man seine ganze Objektivität zusammennehmen, um der unstreitig vorhandenen eigentümlichen Wucht und Steilung, des besonderen Ernstes der Darstellung inne zu werden. Nichts freilich ist bloße Rhetorik, ein entscheidender Zug lapidarer Beherrschtheit hebt Rethels Diktion weit hinaus über die leer gestikulierende Theatralik eines Lessing oder Kaulbach. Und vor anderen Blättern, insbesondere vor den Entwürfen zu den Zyklen des Hannibalzuges und des Totentanzes, ist man dann allerdings jäh gepackt von dem kantigen Trotz einer klar gemeisterten Zeichnung, die Bewegungen von schlechthin michelangelesker Kraft gleichsam verstahlt. Gebärden von dramatischer Heftigkeit erscheinen wie gehärtet in der erhabenen Starre des Todes, und der Umriß hat etwas in sich von der vergletscherten Felsnatur und der kalten Eckigkeit des Knochenmannes, die er bildet. Am zwingendsten offenbaren die Studien zu den Köpfen Karls des Großen und Ottos III. Rethels Vermögen, das Hehre zu fassen, ohne einer monumentalen Pose zu verfallen. Wie sie gemeißelt sind und dabei entrückt durch Zartheit, das ist allerdings ohnegleichen. Rethel ist, neben soviel falscher, ein Stück echter Renaissancegesinnung in letzter Verdichtung romantischer Kräfte. Das Pathos seines Vergangenheitskultus ist wahres Pathos, in dessen Krampf sein Geist versank. Eine herrische Größe der Erlebnisse spricht aus ihm, dessen Dämonie ihn selbst früh

zum Opfer forderte. Man vereint damit schwer die auffallend leicht und witzig hingeworfenen Karikaturen noch aus den Jahren 1850/51, musizierende und tanzende Paare, Baderinnerungen, die Busch vorwegnehmen. Neben den entscheidenden Entwürfen, die zumeist das Kupferstichkabinett Dresden sein eigen nennt, sind es unter manch trockener Spreu eben diese heiteren Skizzen und die bereits sehr eigenwilligen, an Kampfthemen begeisterten Kinderzeichnungen, die das Interesse beanspruchen, gerade weil sie das Bild einer unbedingt gewaltigen und doch für uns (nur sehr wider Willen heroische) Nachweltler toten Persönlichkeit menschlich intimisieren.

Willi Wolfradt.

BASEL

Unter den Ausstellungen dieses Sommers in der Kunsthalle verdient die Ausstellung der Vereinigung Rot-Blau im Juni besonderer Erwähnung. Sie brachte eine Anzahl künstlerisch sehr achtenswerter Arbeiten von Werner Neuhaus und Otto Staiger. Hermann Scherer, der Maler und Plastiker der Gruppe, war mit vortrefflichen Holzbildwerken, darunter eine Gruppe „Die Überlebenden" und ein „Redner", vertreten. Paul Camenisch, der dieser Gruppe ebenfalls als Maler angehört, bleibt noch viel zu sehr in einer gewissen manierierten Art befangen, die an Stelle des Reichtums der Beobachtung die Abwandlung ein und desselben Motives beinahe ins Unendliche setzt. — Anläßlich der Internationalen Ausstellung für Binnenschiffahrt und Wasserkraftnutzung haben sodann die Basler Künstler, die der Gesellschaft schweiz. Maler, Bildhauer und Architekten angehören, für die Monate Juli—September eine Ausstellung veranstaltet, die einen Überblick über die lebende Basler Kunst geben soll. Das erreicht diese Schau wohl, an der mit Ausnahme von A. H. Pellegrini sämtliche bekannten Namen vereinigt sind. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß die ganze Veranstaltung mit einiger Mühe zu viel höherer Qualität hätte erhoben werden können; allerdings hätte man dafür auch zum Privat- und Museumsbesitz greifen müssen. Anderseits muß aber anerkannt werden, daß alles unter dem Mittel Liegende ausgeschaltet worden ist. Unter der mittleren Künstlergeneration dominieren P. B. Barth, Numa Donzé, Karl Dick, J. J. Lüscher, H. Müller und Hermann Meier; unter der jüngeren Generation finden wir vornehmlich Th. Eble, J. Strasser, H. Stocker, P. Wyß, sodann die Mitglieder der Vereinigung Rot-Blau und den kürzlich auf tragische Weise dem Leben entrissenen Emanuel Schöttli (1896—1926).

Das eigentliche künstlerische Ereignis dieses Sommers aber liegt wohl auf dem Gebiete der alten Kunst; es ist die große Urs Graf-Ausstellung im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, die zum ersten Male in beinahe lückenloser Folge das Oeuvre dieses zeichnenden und malenden Haudegens zeigt, der vor knapp vierhundert Jahren in Basel seine letzten Werke schuf. Die Basler Sammlung besitzt den Großteil der Arbeiten des Urs Graf (um 1485 bis 1527); über hundert Originalzeichnungen und das einzige, dem Künstler mit Sicherheit zugeschriebene Ölgemälde sind hier vereinigt. Dazu gesellen sich die Kupferstiche und Holzschnitte, die ebenfalls in erheblicher Zahl vorhanden sind. Es war daher ein naheliegender Gedanke, einmal unter Zuziehung des auswärtigen privaten und musealen Besitzes ein abgerundetes Bild des Künstlers, vor allem des Zeichners Urs Graf zu geben. So sind heute mit den Basler Originalblättern die Zeichnungen von Berlin, Darmstadt, Dessau, Dresden, Nürnberg, Solothurn, Wien und Zürich vereinigt; dazu kommen eine charakteristische Auswahl von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten und drei Gemälde kleineren Formates, von denen jedoch nur das „Wüetisher" (wie das Täfelchen mit der Darstellung des wilden Heeres in den Amerbachschen Inventaren genannt wird) Anspruch auf Eigenhändigkeit hat. Reproduktionen nach Glasgemälden, Zeichnungen und Holzschnitten runden die Austellung sozusagen zu lückenloser Vollständigkeit auf, und es darf wohl gesagt werden, daß das Bild vom Schaffen des in Basel beheimateten Solothurners kaum je wieder in solcher Vollständigkeit wird gezeigt werden können, wie es hier unter der sorgfältigen Mühewaltung Dr. Hans Köglers vom Kupferstichkabinett geschah, dem man auch den ausgezeichneten beschreibenden Katalog der Ausstellung verdankt, der als stattliches Heft von über hundert Seiten Text und zwanzig Abbildungen in Strichätzung und Autotypie im Verlage von Benno Schwabe & Co. in Basel erschienen ist. Es ist nicht nur ein Katalog von ephemerer, just nur für die Dauer der Ausstellung gültiger Bedeutung, den Kögler vorlegt, sondern das wissenschaftlich beschreibende Verzeichnis des ganzen Schatzes der im Basler Kupferstichkabinett aufbewahrten graphischen Arbeiten, das aber auch an den dem Meister oder seinem Kreise zugewiesenen Gemälden nicht vorbeigeht. — Diesem beschreibenden Verzeichnis, das insgesamt

127 Nummern umfaßt, ist als zweiter Teil ein eigentlicher Katalog der gegenwärtigen Urs Graf-Ausstellung beigefügt, der das gesamte in der Ausstellung gezeigte Material beschlägt. Dem Ganzen ist eine Einleitung vorgesetzt, die alles Wissenswerte mitteilt und die zu trefflichen Zusammenfassungen über den Menschen und Künstler Urs Graf gelangt.

Die Ausstellung dauert bis Ende September. *W. R.*

DRESDEN

Die Dresdner Künstler auf der Internationalen Ausstellung. Die alljährlichen Sommerausstellungen Dresdner Künstler sind diesmal zusammengelegt und der Internationalen Ausstellung eingegliedert worden. Das Durchschnittsniveau hat sich infolge der engeren Auswahl wesentlich gehoben, und der Versuch, der immer wieder von Dresdner Kunstfreunden gewünscht wurde, sollte im Interesse der Öffentlichkeit wiederholt werden. Von den Älteren bleibt Sterl bei aller Beharrlichkeit der intensivste und reichste. Er hatte es wohl am wenigsten nötig, mit der Zeit zu gehen, der er übrigens als Lehrer immer gerecht geworden ist. Feldbauer und Dorsch teilen mit ihm das scheinbar Unproblematische, während L. v. Hofmann und der jüngst verstorbene Otto Gußmann an immer neuen Versuchen sich entwickelten. R. Müller verblüfft durch die Präzision seiner Zeichnungen ebenso wie er durch die Sprödigkeit inkongruenter Farben verletzt. Von den Jüngeren sind eine ganze Anzahl auf der Strecke geblieben. O. Schubert, Meister, Fraaß, ehemals eine Hoffnung, sind heute Metier. Bei W. Rudolph liegt die Begabung im Graphischen, dem Gemälde fehlt die Kraft der Übertragung, seinen Landschaften haftet etwas Künstliches, Lebloses an. Winklers Tierbilder lassen die Verinnerlichung vermissen, die man erwarten konnte; W. Heckrott gewinnt sie in einer neuen Annäherung an die Natur, wie überhaupt festzustellen ist, daß die stärkere Beschäftigung mit der Natur vielen Künstlern zu neuen Möglichkeiten verhilft. Auch Otto Lange profitiert davon, ohne daß seine Form nachgiebiger würde. W. Jacob läuft Gefahr, an Improvisation und Handgelenk zu scheitern, wie Böckstiegel am Kanon seiner vorgefaßten Form- und Farbeneinfälle. Felixmüller hat in die Beruhigung von Inhalt und Gestalt einen guten Teil aufrührerischen Anbruchs gerettet. Die Landschaften des begabten B. Kretzschmar sind wie aus farbigem Mörtel gebaut und leben bei allem Illusionismus doch nur von der Kraft seines Könnens. Pol Cassel prägt sich durch seine figuralen Bilder ein, J. Hegenbarth durch die Suggestion des zeichnerischen Gerüstes. Die dem Verismus sich nähernden Griebel, Lachnit, Grundig und Skade überzeugen von den Möglichkeiten dieser Mitteilungsart, in die man nicht zuviel Programm legen sollte. Als Versprechen wären zu notieren Illmer, Lehmann, Trepte und Tröger. Von den Plastikern behaupten sich neben Albiker Eugen Hoffmann und Maskos, die neue Wege der Bildnerei mit Erfolg beschreiten.

Galerie Arnold. Eine Sammlung hochwertiger Bilder der jüngsten Vergangenheit zeigt die Galerie Arnold. Neben zum Teil bekannten, im Besitz der Galerie befindlichen Gemälden von Leibl, Schuch, Trübner, Liebermann, Slevogt, Corinth, Hodler, Munch und Kokoschka enthält die Kollektion ca. 25 Gemälde französischer Impressionisten. Zu den schönsten gehören Renoirs „Figuren im Freien" (1890) und ein „Damenbildnis" von 1879, Monets „Straße in Pourville", Pissaros „Winterbild" (1880) und Sisleys „Themselandschaft" (1874). Von Lautrec ist ein seltenes Frauenporträt, von H. Rousseau die „Zollstation" da. Die Sammlung ist eine wertvolle Ergänzung des entsprechenden Materials auf der Internationalen Ausstellung.

Bei Kühl haben A. Lhote und sein Schüler Gypser ausgestellt. Die Aquarelle und Zeichnungen Lhotes sind von großer Abgewogenheit der darstellerischen Mittel besonders in figürlichen Blättern. Gypsers Gemälde haben den Schwung eines begabten Schülers, der vorläufig noch skrupellos die Einflüsse der Kunstmetropole über sich ergehen läßt. *Will Grohmann.*

DÜSSELDORF

Die diesjährige „Gesolei", Ausstellung für Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge und Leibesübung, ist zugleich in ihrer künstlerischen Tendenz zu beachten. Wilhelm Kreis gestaltete in seinem Architekturwerk Düsseldorfs Rheinfront, die vom Planetarium, zwei Längsbauten und dem Terrassenrestaurant auf der Seite rheinabwärts der Brücke gebildet wird, wo bisher jede formale Lösung fehlte. Zu erwarten ist noch der Rathausbau, der rheinaufwärts die Ansicht schließt. Unter den Neubauten hat das Planetarium, ein imposanter Zentralkuppelbau mit quer gelagertem, tonnengewölbtem Vorraum auch in der äußeren Bauform die mächtigste Wirkung. Das kapriziöse, formal gewandte Terrassenrestaurant enthält den schönen Rheingold-Tanzsaal, in dem der Wandschmuck von Aufseeser

und die Kuppel sich zu festlicher Farb- und Lichtwirkung ergänzen. Die beiden Längsbauten und der auf einer Seite vom alten, neu eingekleideten Kunstpalast begrenzte Ehrenhof überraschen durch ihre monumentale Einfachheit. Die stärkste Ansicht ist der Blick vom Ehrenhof auf das Planetarium. Der Architektur ordnen sich Plastik, Mosaik und Malerei vollkommen unter. Breker, Sopher, Gottschalk und Knubel sind mit großen statuarischen Arbeiten am Werk beteiligt. Außerhalb der Architektur sieht man Maillols prachtvolle Brunnenfigur. Rein dekorative Leistungen sind Thorn-Prikkers Glasfenster und Mosaiken, die im Raum diskret mitsprechen, während Nauens Mosaikentwürfe trotz guter, namentlich koloristischer Einzelheiten zu schwachen Aufbau, zu willkürliche Mischung von ornamentalen und bildhaften Einfällen zeigen. Im Planetarium vereinigen sich in elf großen, künstlerisch ungleichen Wandgemälden jüngere Düsseldorfer, von denen Burmann, Uzarski, Gobiet und besonders Ophey genannt seien.

Eine Ausstellung der Düsseldorfer Künstler auf der „Gesolei" zeigt im modernen Schaffen die bekannten Gegensätze zwischen der älteren im Impressionismus wurzelnden Auffassung und dem neuen sachlichen Streben, ohne daß seit dem Weggang von Dix und Wollheim eine stärkere Strömung zu erkennen wäre. In einer besonderen Abteilung vereinigte Walter Cohen zum Thema „Kunst und Sport" eine Reihe von hervorragenden Gemälden, Plastiken und graphischen Blättern. Wenn auch manche Wünsche versagt blieben, so konnten doch Bilder wie Renoirs Porträt seines Sohnes Jean als Jäger, wie Slevogts Boxerskizzen, Liebermanns Polospieler und Gemälde von Munch, Delaunay, Rousseau, Vlaminck, Plastiken von Rodin, Degas, Fiori und der Renée Sintenis herbeigeholt werden. *Lasch.*

GREIFSWALD

Die erste Veranstaltung der Greifswalder Gesellschaft für Kunst und Literatur im Sommer 1926 war ein Vortrag von Prof. Dr. Georg Biermann-Berlin, der Anfang Mai im überfüllten Auditorium maximum der Universität über Lovis Corinth sprach. Die neunte Kunstausstellung im Juli zeigte die neuesten Aquarelle von Max Pechstein, ferner Plastiken von Kunstmann-Hamburg; dazu Arbeiten folgender pommerscher Künstler: Lattner-Anklam, Töpper-Cammin, Teistel-Stralsund, Beisker, Berger, Kreutzfeldt-Greifswald, Pietschmann, z. Z. Oberbayern, Lau-Demmin sowie kunstgewerbliche Arbeiten von Lüders Färbbaum-Industrie Lübeck.

JENA

Der Kunstverein Jena veranstaltete seit dem Januar 1924 etwa 24 Ausstellungen allerverschiedenster Art und es ist vielleicht nicht uninteressant, an Hand der Besuchsziffer der verschiedenen Ausstellungen einmal abzulesen, worauf das Interesse des Publikums sich heute vorwiegend richtet. Eines Publikums, das sich aus Angehörigen aller Stände zusammensetzt, dem aber sein Kunstverein seit etwa 15 Jahren konsequent die Bekanntschaft mit allen wichtigen Neuerscheinungen vermittelt, und zwar sehr frühzeitig vermittelt, das also, da es sich im allgemeinen gleich bleibt, als verhältnismäßig gut geschult angesprochen werden kann.

Obschon die allerbesten Namen vertreten sind, haben die Sonderausstellungen einzelner Meister verhältnismäßig die geringsten Besuchsziffern. Zu den am schwächsten besuchten Ausstellungen gehörte die von Toulouse-Lautrec, obwohl ausgezeichnete Lithos aus dem Besitz der Bremer Kunsthalle gezeigt wurden. (Übrigens ist dies eine hier häufig zu beobachtende Erscheinung. Das Publikum verlangt zwar öfter nach ganz großen Namen und sozusagen historischem Material, aber dennoch ist der Besuch nie schwächer, als wenn diesen Wünschen Rechnung getragen wird. Handele es sich nun um Handzeichnungen aus der Goethezeit oder um die Aufnahmen der deutschen Expedition nach Baalbek in Syrien usw.)

Beschämend gering war auch das Interesse bei folgenden Einzelausstellungen: Nauen — Rohlfs — Aquarelle und Graphik von Kokoschka — Gemäldeausstellung Karl Hofer — August Macke-Gedächtnisausstellung — oder einer Ausstellung von Gemälden und Bühnenarbeiten Oskar Schlemmers. Wesentlich stärker schon wieder bei Kandinsky und Paul Klee, wozu zum Teil die Tatsache beigetragen haben mag, daß beide Künstler sehr interessante Vorträge über ihre Arbeit hielten, wodurch so etwas wie eine persönliche Fühlungnahme zustande kam, wie ja häufig die überzeugende Wirkung der Persönlichkeit einem breiten Publikum die Einfühlung in das Werk erleichtert.

Ganz auffallend stark war die Anteilnahme für Kubins Werk, was sich nicht nur durch guten Besuch der Ausstellung, sondern sogar durch ein leidliches Verkaufsergebnis erwies. Eine bemerkenswerte Sonderstellung nimmt Heinrich Zille ein,

dessen Name dem Kunstverein eine Zahl von Besuchern brachte, wie er sie in den letzten zehn Jahren nicht erlebt hat, und zwar von Besuchern aller Stände, die sonst seinen Bestrebungen völlig fern stehen.

Umfassendere Ausstellungen, wie etwa eine Sturm-Gesamtschau, oder ein Mappenwerk, wie der von Adolf Behne herausgegebene „Sieg der Farbe" oder gar die viel besprochene „Neue Sachlichkeit" finden stets ein breiteres Publikum.

Ganz ohne Frage und unbestreitbar gehört das Hauptinteresse heute der Architektur. Die im November 1924 veranstaltete Ausstellung „Neue deutsche Baukunst", die Arbeiten von Peter Behrens, Gellhorn-Knauthe, Gropius, A. Meyer, Hugo Häring, Hilberseimer, Kosina, Pölzig, Brüder Luckhardt, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Söder-Cassel, Bruno Taut und Max Taut umfaßte, kam wirklich einem Bedürfnis des Publikums entgegen. Die Besuchsziffer war etwa fünfmal höher wie bei den bestbesuchten Sonderausstellungen unserer namhaftesten modernen Maler (Zille ausgenommen); mehr als doppelt so hoch als bei den bestbesuchten Gemälde-Sonderausstellungen üblich, war auch der Besuch der im Februar 1926 gezeigten Baukunst-Sonderausstellung von Arbeiten Adolf Meyers.

Der Ordnung halber sei erwähnt, daß die Propaganda für alle Ausstellungen die gleiche ist und daß stets nur die für Jena günstigen Monate Mai—Juli und November—Februar in Frage kamen.

Uns scheint das Ergebnis einigermaßen lehrreich zu sein. Es ist ganz fraglos an der Zeit (und es wird auch verschiedentlich damit begonnen), daß Museen, Kunstvereine und Kunstzeitschriften der Baukunst endlich wieder den Platz einräumen, der ihr gebührt. Weite Kreise empfinden es als unzeitgemäß, daß wir nach wie vor in unseren Kunstzeitschriften jede Gemäldeausstellung ausführlich würdigen und namhafte Baukunstausstellungen mit den Worten abtun: „Die Ausstellung fand statt, die Namen der Künstler sind ja bekannt." Je eher wir uns umstellen, um so besser. Sowohl Zeitschriften wie Ausstellungsunternehmen werden an der Anteilnahme breiterer Kreise spüren, daß der Schwerpunkt des Interesses heute nicht mehr dem Bilde an der Wand, sondern der Durchformung unserer Umgebung gehört. Ausstellungen guter Typographie und Reklame, sachlicher Möbel und Gebrauchsgegenstände, über Wohnung, Siedlung und Städtebau sind zur Erweiterung des bisher üblichen Programms für Jena geplant.

Dr. W. D.

Denkmalpflege

AUSGRABUNGEN UND DENKMALPFLEGE IN ITALIEN

Im Verlauf der letzten Monate sind in Italien an verschiedenen Plätzen eine Anzahl von Ausgrabungen und Restaurationsarbeiten ausgeführt worden, von denen einige der wichtigsten hier erwähnt werden sollen. In Reggio Calabria ist man darangegangen, die 1886 entdeckte Thermenanlage in Via Marina näher zu untersuchen, ebenso hat man am Dom Ausgrabungen vorgenommen, bei denen Spuren eines älteren Baus zum Vorschein gekommen sind.

In San Severino Marche sind umfangreiche Reste des antiken Settempeda aufgedeckt worden; die Fortsetzung der Ausgrabungen ist durch die Spende eines Privatmannes gesichert. Fernerhin sind größere Arbeiten an der Sibyllengrotte in Cumae im Gange; der im Lauf der Jahrhunderte verschüttete Eingangstunnel ist wieder freigelegt worden.

Am Sacro Speco bei Subiaco werden gegenwärtig größere Wiederherstellungsarbeiten vorgenommen, die den Zweck verfolgen, die entstellenden Einbauten des 18. Jahrhunderts in der heiligen Grotte zu beseitigen. Die damals eingezogene gewölbte Decke sowie der Altar in Barockformen sind entfernt worden. Ferner wird der alte Fußboden nach den noch erhaltenen Stükken vervollständigt und die Unterkirche etwas erweitert werden. Auch die Fassade der Oberkirche wird gegenwärtig von der Stuckschicht, die das 18. Jahrhundert darübergelegt hat, befreit, so daß das alte Quaderwerk wieder zur Geltung kommt. Ebenso wird für die Restaurierung der Fresken Sorge getragen.

In Assisi sind unter Leitung des Ingenieurs Ugo Tarchi Arbeiten zum Ausbau der Krypta, in der der heilige Franz beigesetzt ist, im Gange. Es handelt sich um eine Erweiterung des Raums und auch um eine Verbesserung der vor einigen Jahrzehnten von dem Architekten Brizzi vorgenommenen Arbeiten.

Die Universitätskirche S. Ivo in Rom ist nach Abschluß umfangreicher Wiederherstellungsarbeiten, bei denen u. a. der Fußbodenbelag wieder zur Geltung gekommen ist, wieder ihrer Bestimmung als Universitätskirche zurückgegeben worden.

In der Engelsburg wurde vor einigen Wochen ein Saal mit dem Vermächtnis von Mario Menotti eingeweiht. Es handelt sich um eine kleine Gemäldesammlung mit Stükken von Paris Bordone, Crivelli, Montagna,

Lotto usw., ferner um gut erhaltenes Mobiliar. Die Aufstellung der Sammlung wurde von dem Direktor der Borghesegalerie Bertini Calosso besorgt. *L. S.*

Institute

DAS BAUHAUS IN DESSAU

zieht im Herbst in seinen fertiggestellten umfangreichen Neubau ein. Die Werkstätten wurden mit den modernsten Mitteln ausgebaut. Durch Errichtung eines Atelierhauses, in dem 28 möblierte Wohnateliers für Studierende, Wannen- und Brausebäder, sowie eine Wäschereianlage enthalten sind, ferner eine Speiseanstalt, in der gutes Essen zu mäßigem Preis abgegeben wird, wurde für das Wohl der Studierenden vorbildlich gesorgt.

Das Bauhaus ist gleichzeitig ein Lehr- und Versuchsinstitut. Sein praktisches Ziel ist auf die zeitgemäße Entwicklung der gesamten Behausung — vom einfachen Wohngerät bis zum fertigen Wohnhaus — gerichtet. Es sucht dieses Ziel sowohl durch systematische Ausbildung eines geeigneten künstlerischen und technischen Nachwuchses für Industrie, Handwerk und Bauwesen zu erreichen — seine Lehraufgabe — als auch durch praktische Versuchsarbeit in seinen Werkstätten mit fertig ausgebildeten Mitarbeitern zur Schaffung typischer Modelle, die alle wirtschaftlichen, technischen und formalen Bedingungen erfüllen sollen — seine praktische Aufgabe.

Beiden Aufgaben sucht es dadurch gerecht zu werden, daß es in methodischer Arbeit noch nicht erprobte technische und künstlerische Probleme auf dem gesamten Gebiet der Gestaltung theoretisch und praktisch erforscht.

Die Bauhauswerkstätten sind im wesentlichen Laboratorien, in denen, aufbauend auf jene methodische Vorarbeit — die neben ihrem praktischen Wert wissenschaftliche Bedeutung hat —, vervielfältigungsreife, für die heutige Zeit typische Hausgeräte sorgfältig im Modell entwickelt und dauernd verbessert werden. *r.*

Von Künstlern und Gelehrten

RUSSISCHE TOTENLISTE

Aus dem russischen Kunstleben ist letzthin eine Reihe markanter Persönlichkeiten entschwunden. Am 24. Juli verschied in Moskau der 78jährige Viktor Michajlowitsch Wasnetzoff, welcher mit dem gleichalterigen W. I. Ssurikoff († 1916) sowie den um vier Jahre älteren, noch wirkenden I. Rjepin und W. Poljenoff die leitende Seniorengruppe der modernen russischen Malerei bildete. Wasnetzoff hatte, dem Zeitgeschmack entsprechend, als Genremaler begonnen, fand aber später seinen Weg und Ruhm in der Darstellung nationaler Mythen und Legenden, in denen er einen eigenen dekorativen Stil mit lyrischem Einschlag zum Ausdruck brachte. Zur vollen Entfaltung kam dieser Stil dann in der Ausmalung der Wladimir-Kathedrale zu Kiew — dem Hauptwerk Wasnetzoffs, an welchem er 10 Jahre schaffte, und wo er die Traditionen altrussischer, sakraler Freskenmalerei mit gewissen modern-dekorativen Tendenzen in wirkungsvoller Weise zu verknüpfen wußte. Die hohe Wertung dieser Kiewer Wandmalereien, die von der offiziellen Kritik seinerzeit als geniale Errungenschaft gepriesen wurden und in der Tat als künstlerischer Widerhall des national-orthodoxen Zugs der ganzen Regierungszeit Alexanders III. betrachtet werden können, wurde von späteren Generationen nicht geteilt. Vielmehr schätzen wir heute Wasnetzoffs großen Fries für das Historische Museum in Moskau „Das steinerne Zeitalter" höher ein. Wasnetzoff wirkte auch als Illustrator. Seine Dekorationen und Figurinen für die Oper „Snjegurotschka" aus den achtziger Jahren bilden zweifellos den Ausgangspunkt für die ganze russische Theaterkunst der letzten vier Jahrzehnte. Wasnetzoff hinterläßt ein äußerst umfangreiches und vielseitiges Oeuvre, das noch auf genaue kritische Sichtung wartet, dem aber das neue Sowjet-Rußland z. T. sicher fremd gegenüberstehen wird.

Ebenfalls in Moskau starb am 4. Juli Fjodor (Franz) Ossipowitsch Schechtel (geb. 1860), einer der bekanntesten Architekten der russischen Hauptstadt, der hier die führende Rolle spielte, als es um die Jahrhundertwende galt, die Moderne in der russischen Baukunst heimisch zu machen. Neben zahlreichen Handelsbauten in Moskau gilt der Bahnhof der Moskau-Jaroslaw-Eisenbahn als das Hauptwerk Schechtels. Von ihm stammte u. a. auch der russische Pavillon auf der Internationalen Ausstellung zu Glasgow 1901.

In Kiew verschied der Archäologe und Numismatiker Nikolaj Feodotowitsch Bjelaschewskij, einer der ältesten und populärsten ukrainischen Museumsleiter. Bjelaschewskij stand seit 1901 an der Spitze des einstigen Städtischen Kunstgewerbemuseums in Kiew, nahm energischen Anteil an dessen Reorganisation und Um-

wandlung in das jetzige „Allukrainische Historische Schewtschenko-Museums und fungierte bis 1923 als Direktor desselben.

In Leningrad starb im Alter von 63 Jahren der Literarhistoriker Akim Lwowitsch Wolynskij, der u. a. auch eine umfangreiche Monographie über Leonardo da Vinci verfaßt hat, die ihm die Ehrenbürgerschaft der Stadt Mailand eintrug. Wolynskij hinterläßt auch eine unveröffentlichte Rembrandt-Monographie, welche die Sowjet-Regierung nunmehr herauszugeben beabsichtigt. *P. E.*

* * *

Prof. Dr. Ernst Diez in Wien, Schüler Strzygowskis und Spezialist auf dem Gebiet islamischer Kunst, wurde an das Bryn Mawr College, die bekannte Frauen-Universität bei Philadelphia, berufen und wird dort bereits im September mit der Lehrtätigkeit beginnen.

Neue Bücher

MONOGRAPHIEN ÜBER MODERNE KÜNSTLER

In der bei F. Rieder & Co. in Paris erscheinenden Serie „maitres de l'art moderne" ist kürzlich von Paul Colin ein beachtliches Werk über Van Gogh herausgekommen, das in einem gut gewählten Tafelanhang 40 ganzseitige Heliogravüren enthält. Trotz der reichen schon vorhandenen Van Gogh-Literatur behauptet sich diese neue Veröffentlichung durch die subjektive Anteilnahme des Schriftstellers, der wiederum ein Vincent-Schicksal erstehen läßt, das auf den Fundamenten der Briefe und den künstlerischen Dokumenten aufgebaut, seine grausame tragische Größe nicht verleugnet. Darum ein mehr als sympathisches Buch, das man auch in Deutschland nicht übersehen darf.—Zwei lebende welschschweizerische Künstler behandelt Hans Graber in kleinen Bänden, die der Verlag von Benno Schwabe & Co., Basel, herausgebracht hat (nach Analogie etwa der „Jungen Kunst"). Der erste ist dem Waadtländer René Auberjonois gewidmet, der einer der ersten Schweizer war, die sich dem Expressionismus zuwandten und seither etwa auf der Linie Derain-Hofer steht. Der zweite Band gilt dagegen dem Genfer Monumentalmaler Alexandre Blanchet, der 1882 in Pforzheim als Sohn eines Welschschweizers und einer süddeutschen Mutter geboren ist. Graber bringt vielleicht nicht mit Unrecht den starken monumentalen Zug in der Malerei Blanchets mit dem germanischen Blut in Zusammenhang, das in seinen Adern rinnt. Graber hat in beiden Fällen als Einführer in das Werk der Künstler vortreffliche Arbeit geleistet, so daß man dankbar diese schönen Bände begrüßt. — Auch Italien hat seine Sammlung „Junge Kunst" (arte moderna italiana), die der berühmte Ulrico Hoepli-Mailand verlegt, kleinformatige Bände, deren jeder ein farbiges Titelbild enthält. Die beiden letzten Veröffentlichungen gelten den Vertretern der neuen Sachlichkeit in Italien, Achille Funi und Felice Casorati, die Italien durchaus vollwertig in der neuesten Kunstbewegung vertreten.

Endlich verlangt die sogenannte junge Kunst auch in England nach literarischer Vertretung und der gilt die jüngste Monographienreihe „British Artists of to-day" (bei The Fleuron, London). Der Text ist hier ganz knapp gehalten. Eine kurze Einleitung und ein paar biographische Daten und auch der Bildteil bringt nur 17 Tafeln. Aber auch hier sind es zunächst zwei vollwertige Vertreter der gleichen Richtung, für die man das unzureichende Wort von der „neuen Sachlichkeit" geprägt hat, die durchaus unser Interesse zu fesseln vermögen: Mark Gertler und John Nash, die beide gleich beachtlich sind, so daß man auf die weitere Entwicklung gerade dieser englischen Bändchen sehr gespannt sein darf. *B.*

Wallraf-Richartz Jahrbuch. Zweiter Band 1925. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 4°

Der zweite Band des von Walter Cohen herausgegebenen W.R.-Jahrbuches ist, offenbar mit Rücksicht auf die Jahrtausendfeier der Rheinprovinz, vorwiegend der rheinischen Kunstgeschichte gewidmet.

Inhalt: W. Worringer: Spätgotisches und expressionistisches Formsystem (eine stilpsychologische Gleichung); H. Lützeler: Die Deutung der Gotik bei den Romantikern (ein Zitatenschatz); A. E. Brinckmann: Die Pfeilerskulpturen der Kölner Jesuitenkirche (von Jeremias Geisselbrunn aus Augsburg 1624/32); Elisabeth Moses: Caspar Benedikt Beckenkamp (wertvoll, fleißig, mit Katalog); Luise Straus-Ernst: Joseph Hoffmann, ein Kölnischer Maler des Klassizismus (der bei den Weimarer Kunstfreunden eine Rolle spielte); Egid Beitz: Urkundliches zu den frühen Neujahrsplaketten und anderen Eisenkunstgüssen der Sayner Hütte (Kunstgeschichte in Eisen; sehr willkommen); F. J. Marcan: Johann Anton Ramboux und seine Fresken in Trier; Walter Cohen: Rambouxs Bildnis des Bischofs von Hommer (der Naza-

rener aus Trier, der durch die vortreffliche Düsseldorfer Ausstellung wieder zu Ehren kam und eine kleine Biographie durch Cohen in Koetschaus empfehlenswerter Führerserie [Pempelfort, Sammlung kleiner Düsseldorfer Kunstschriften, Schwann, Düsseldorf. Dritte Serie. Heft 18] erhalten wird, erweist sich in dem Trierer Freskensaal (1828) wie in dem Bischofsbild (1826) als bedeutender Künstler); W. Kruse: Adolph Schroedter als Graphiker (vortrefflicher, wertvoller Aufsatz. Kruse wird uns hoffentlich bald Schroedters Monographie und Katalog fertigstellen); M. Creutz: Adolf Höninghaus (der Krefelder Schirmerschüler. Siehe Cohen) H. F. Secker: Bemerkungen zu Hans von Marées (wichtige Bemerkungen zur Typenwanderung); P. O. Rave: Paul Adolf Seehaus (ein überschätzter Kunsthistoriker); M. Rech: Erinnerungen an August Macke aus dem Frühjahr 1914 (Biographisches); H. F. Secker: Franz M. Jansens radierte Rheinlandschaften (Warum nur? Ist das Kunst?); M. J. Friedlaender: Eine Zeichnung von dem Meister des Aachener Altares (für das Wandbild in der Hardenrathkapelle zu St. Marien am Kapitol. Von demselben Kölner Meister [vgl. W.R.J. Bd. I, S. 101ff.] eine Gregorimesse im Brüsseler Kunsthandel und zwei Tafeln im Aachener Museum).

Auch dieser zweite Band des W.R.-Jahrbuchs, der wieder Dank und Erwerbung verdient, macht den Herausgebern wie dem Verlag alle Ehre. — *Eberlein.*

KLEINE ANZEIGEN

C. G. Carus. Reisen und Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Eckart v. Sydow. Sammlung „das Wunderhorn". 2 Bde. Verlag E. Haberland, Leipzig.

Die von E. v. Sydow für die Sammlung von „Meisterwerken der deutschen Romantik" besorgte Auswahl der Carusschen Schriften ist vortrefflich und rundet in vielfacher Beziehung das Bild jener Persönlichkeit ab, die gleichzeitig Mediziner, Naturwissenschaftler und Maler war. Band I enthält die Aufzeichnungen über die Reise nach Rügen 1818 und jene größere Fahrt durch Deutschland, Italien und die Schweiz von 1828, die Carus im Gefolge des Prinzen Friedrich, des späteren Königs von Sachsen, unternimmt, mit dem er 1844 ebenfalls durch England und Schottland reist. Die Schilderungen dieser letztgenannten Reise enthält Band II, dazu außerdem von 1835 die Reise nach Paris und an den Rhein und ferner die berühmt gewordenen Briefe über Landschaftsmalerei, die den Zeitraum von 20 Jahren belegen und Goethes Beifall fanden. Sie vor allem sind als Quelle für die künstlerische Weltanschauung der Romantik wichtig. Alles in allem ein höchst unterhaltsames Buch, dem der Herausgeber eine tiefgründige Einleitung vorangestellt hat. *B.*

Baedekers „Italien von den Alpen bis Neapel", jenes kurze aber außerordentlich willkommene Reisehandbuch in einem Bande, ist soeben in 7. Auflage erschienen. 32 Karten, 39 Pläne und 22 Grundrisse erleichtern die Orientierung des Reisenden. Stichproben erhärten die Gewissenhaftigkeit, mit der hier das gewaltige Material auf knappem Raum verarbeitet wurde. Auch den Veränderungen der allerletzten Zeit ist bereits Rechnung getragen. Beweis etwa: Das Castel vecchio in Verona erscheint bereits als Museo civico, dessen Eröffnung erst im Frühjahr stattgefunden hat und dessen Einrichtung erst allmählich zu Ende kommt. *B.*

Wilhelm Molsdorf. Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Zweite erweiterte Auflage. Mit 11 Tafeln. Leipzig 1926. Verlag Karl W. Hiersemann. Preis M. 16.— geb.

Das Buch erschien zuerst 1920 als „Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters" und hat inzwischen eine wesentliche Erweiterung und teilweise Neugestaltung erfahren durch Hinweise auf die frühesten bekannten künstlerischen Darstellungen der Symbolkreise und durch genaue örtliche und zeitliche Datierung der in den Quellen bezeichneten Denkmäler. Dadurch hat seine Brauchbarkeit als Handbuch nicht nur für den Laien, sondern mehr noch für den Fachgelehrten bedeutend gewonnen. Ein zuverlässig gearbeitetes Register am Schluß ermöglicht zudem rascheste Orientierung. *B.*

Wilhelm Reiner, Wilhelm Steinhausen, der Künstler und Freund. Quellverlag. Stuttgart 1926.

Das Buch gibt eine emphatische und liebevoll ergebene Darstellung des Lebens und der Arbeit des Künstlers. Der Verfasser, Pfarrer in Ermatingen, der Steinhausen bei dessen Aufenthalt in Mannenbach, das zur Kirchengemeinde Ermatingen gehört, kennenlernte, legt besonderes Gewicht auf die Schilderung der tiefen und überzeugten, christlichen Frömmigkeit des Menschen.

Reproduktionen der wichtigsten, religiösen Bilder und der Porträts von Steinhausens Familie umrahmen das Buch. *S. Sch.*

SAMMLER UND MARKT

DER STREIT UM BÖCKLIN

Im Augustheft der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhärten Justi und Wendland noch einmal ihre Überzeugung von der Urheberschaft Böcklins an jenen 31 Landschaften, die 1851 gemalt, vor Jahr und Tag von Dr. Wendland in Amerika wieder entdeckt wurden. Gleichzeitig kündigt das von Wilhelm Waetzoldt ausgezeichnet geleitete „Repertorium für Kunstwissenschaft" ein eigenes Sonderheft zum Fall Böcklin an, das inzwischen bereits vorliegen dürfte und in dem die Vertreter der sich gegenüberstehenden Überzeugungen H. A. Schmid-Basel einerseits, Waldmann, Thormaelen andererseits, erneut und in extenso zu den Böcklinschen Landschaften Stellung nehmen.

Der Streit um diese Dinge ist durchaus nicht unerquicklich, sondern in mehr als einer Beziehung lehrreich. Er würde vielleicht bald sogar zur allgemeinen Zufriedenheit enden, wenn er nicht von vornherein von jener starren Voraussetzung ausgegangen wäre, daß nämlich sämtliche 31 Landschaftsbilder Arbeiten von der Hand Böcklins sein müßten, obwohl doch die Zahl der damals von jenem Amerikaner erworbenen Arbeiten des jungen Schweizer Malers keineswegs feststeht und es immerhin wahrscheinlich sein könnte, daß dieser Kunstfreund von jenseits des großen Wassers sich auch noch andere „Souvenirs" in Rom zusammengekauft hat, zumal es damals bekanntlich weder Fotos noch Ansichtskarten gab, wogegen die Skizzen der jungen Akademiker und Stipendiaten usw. in Rom gerade in jenen Jahren beliebte und leicht verkäufliche Artikel in den kleinen, von den Fremden oft frequentierten Kunstbasaren gewesen sind. Rein theoretisch ist es demnach sehr wohl möglich, daß sich außer dem von Wendland in so glücklicher Weise getätigten Fund noch sehr viel zahlreichere Skizzen deutscher und französischer Künstler in Amerika befinden, wenn auch von vornherein daran erinnert werden darf, daß in den 50er und den 60 Jahren noch kein amerikanischer Fremdenstrom nach Italien eingesetzt hatte, wie wir ihn im „Zeitalter des Verkehrs" erleben.

Immerhin, wie nehmen die Überlieferung der Böcklinschen Erzählung von seinem amerikanischen Mäzen als historisch festbegründete Tatsache an, wir lehnen auch nach Kenntnis dieser 31 Bilder unzweideutig das Wort vom „Kunsthändlerkitsch" ab, das angesichts der gar nicht zu bezweifelnden künstlerischen Schönheit eines großen Teiles dieser 31 Landschaftsskizzen widersinnig ist, aber wir gestatten uns ebenso nachdrücklich einem gewissen Zweifel Raum zu geben, daß tatsächlich alle 31 Bilder der Wendlandschen Mappe Originale von Böcklins Hand sein sollen. Der weitaus größere Teil dieser Arbeiten deckt nach unserer Überzeugung — ähnlich wie es H. A. Schmid ursprünglich angenommen, der 22 Nummern dem jungen Böcklin zuweisen wollte, ganz zweifelsfrei die Urheberschaft des jungen Schweizer Künstlers, aber ebenso fest sind wir davon überzeugt, daß etwa — rund gesprochen — ein Drittel dieser Landschaften nicht von Böcklin sein kann und daß sich dieses Drittel auf andere Hände verteilt (vielleicht nur zwei oder drei). Unter diesen springt zumal bei einem der schönsten der vier von der Nationalgalerie erworbenen Bilder die Urheberschaft Oswald Achenbachs dem Betrachter überzeugend ins Auge. Auch bei einem zweiten Bilde dieser Reihe dürfte Achenbachs Autorschaft kaum zu bezweifeln sein, womit zugleich angedeutet sein mag, daß es vielleicht nicht einmal richtig ist, diese 31 Skizzen sämtlich in Bausch und Bogen auf das Entstehungsjahr von 1851 festzulegen, das eben nur für die Böcklin-Originale zuträfe.

Diese Beobachtungen haben wir jüngsthin in mehreren Sitzungen mit Justis Assistenten Dr. Rave und dann auch im Gegenüber mit dem in seiner überzeugenden Kennerschaft immer höchst liebenswerten Justi selbst angesichts von sechs Bildern gemacht (auch Dr. Wendland war zufällig anwesend) und dann die Fotos dieser Bilder Herrn Prof. Oelenheinz in Koburg übersandt, der einmal 1920 an dieser Stelle über das siderische Pendel geschrieben hat.

Wer wie der Schreiber dieser Zeilen vor vielen Jahren schon die überraschenden Experimente mit Hilfe des siderischen Pendels zur Bildbestimmung erlebt hat, wird sich bestimmt nicht hochmütig über dies absolut unzweideutige Mittel der Identifizierung von Originalen hinwegsetzen. (Es liegt hier einer jener seltsamen Fälle vor ähnlich dem, der dem überlegenen Geist der Wissenschaft vor 20 Jahren noch ein hochmütiges Lächeln auf die Lippen gebracht hätte, würde man damals etwa das Radio von heute erklärt oder prophezeit haben.) Wir sind sogar mutig genug, selbst den Spott der Zweifler zu ertragen, wenn wir offen bekennen, daß wir an das siderische Pendel glauben, genau wie im übertragenen Sinne an die Wünschelrute. (Friedländers Kennerschaft wird trotzdem niemals brotlos wer-

den, weil das Pendel auf Jahrzehnte hinaus immer nur ein Hilfsmittel bleiben muß, solange die Ergebnisse nicht in ein festes System gebracht sind.) Besagter Prof. Oelenheinz aber hat dem Unterzeichneten inzwischen bestätigt, daß von den sechs besagten Bildern vier unzweideutig echte Böcklins seien, die zwei anderen dagegen — darunter der von mir als Achenbach angesprochene Bergweg und „Capri" jeweils zwei verschiedene Hände verrieten, wobei ausdrücklich erwähnt werden darf, daß ich ohne jeden besonderen Hinweis Herrn Prof. Oelenheinz den Fall in toto unterbreitet hatte.

Man soll trotz dieser Feststellung die Zeugenschaft des siderischen Pendels nicht überschätzen, aber sicher wird eines Tages dieser heiß gewordene Kampf um die von Dr. Wendland getätigte reizvolle Böcklin-entdeckung (die in sich ganz fraglos eines der interessantesten Kapitel deutsch-römischer Landschaftsmalerei verschließt) dahin enden, daß Böcklin zwar nicht alle 31 Bilder, wohl aber den größten Teil derselben gemalt hat und man dankbar sein muß, daß überhaupt durch diesen seltenen Fund unsere bis dato völlig unzulängliche Vorstellung vom jungen Böcklin wesentlich bereichert wurde.

Justi hat die Absicht, im nächsten Jahr im Stil der Thoma und Corinth-Ausstellungen die Nationalgalerie für eine große Böcklinausstellung freizumachen (gegründet auf den 25. Todestag des Meisters). Ich hoffe, daß diese Schau in erster Linie dem jungen Böcklin bis etwa 1875 gewidmet sein wird. Denn wenn Justis Ansicht zu Recht besteht, daß Böcklin der größte deutsche Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts gewesen ist, dann kann er dies nur erhärten, indem er uns den jungen Böcklin wiederentdeckt. Ob solcher Absicht wollen wir ihm heute schon danken, mehr noch für die Möglichkeit, dann im Rahmen dieser Ausstellung jene etwa 20 Landschaften vom Jahre 1851 beisammen zu sehen, die nach erneuter Prüfung als unzweifelhaft authentisch von den 31 bestehen werden und die alles andere als „Kunsthändlerkitsch" sind.

Biermann.

VOM AMERIKANISCHEN MARKT

Die sehr lebhafte und erfolgreiche Auktionssaison schloß Ende Mai mit dem Verkauf in den Anderson Galleries von einer der bedeutendsten Büchereien in Amerika, der Sammlung elisabethanischer und früher Stuartdrucke des Mr. John L. Clawson aus Buffalo. Es wurden dabei sehr hohe Preise erzielt. Die bekannte Firma des Dr. A. S. W. Rosenbach allein kaufte Schätze im Werte von fast $ 450 000 ein, etwas über zwei Drittel des Gesamtergebnisses der erstaunlichen Versteigerung. In manchen Fällen mußte Dr. R. das Vierfache dessen zahlen, wofür er selber die betreffenden Werke vor fünf Jahren verkauft hatte. Derart sind die Preise für seltene englische Werke jener Zeit gestiegen.

Während der Saison wurden in den Hauptauktionssälen um fast fünfzehn Millionen Dollars Kunstwerke und Bücher usw. abgesetzt, und dabei wurden keineswegs immer hohe Preise erzielt; im Gegenteil waren diese oft außerordentlich niedrig. Diese sowie die enorme Tätigkeit der Auktionshäuser aber beeinträchtigten unzweifelhaft das Geschäft der Kunsthandlungen, die außerdem vom Beginn des neuen Jahres an schwer unter verschiedenen ungünstigen Umständen, vor allem den Börsenstürzen im März und der durch sie erzeugten Unsicherheit zu leiden hatten. Trotzdem sollen einige Firmen mit weiten Verbindungen in der Provinz recht gut abgeschnitten haben, und man erwartet im allgemeinen eine gute kommende Saison, falls sich nicht etwa wieder die internationalen Verhältnisse verschlechtern sollten.

Die enorme Zahl von Kunstwerken, die während des ersten Viertels dieses Jahrhunderts nach Amerika gewandert ist, ergibt im Wert eine halbe Milliarde Dollars.

Von Ankäufen bzw. Verkäufen der letzten Zeit wurden u. a. bekannt der Ankauf eines Männerporträts von Dierck Bouts auf einer Pariser Auktion seitens der F. Kleinberger Galleries und der in Berlin erfolgte des neuentdeckten Vermeer van Delft aus Rußland seitens Duveen Bros; und der Verkauf einer „Verkündigung" von Petrus Christus an den bekannten Sammler Michael Friedsam durch die Kleinberger Galleries; eines El Greco, „Bildnis eines spanischen Edelmannes" an einen Sammler in Minneapolis durch die Reinhardt Galleries und des seinerzeit hier erwähnten, jüngst gefundenen Selbstporträts von Rubens, des einzigen außerhalb einer öffentlichen Sammlung bekannt gewordenen, an einen anonymen Sammler durch die Gallery Mr. P. Jackson Higgs.

F.

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Das Kunstauktionshaus Jac. Hecht hält am 14. September seine Eröffnungsauktion in seinen neuen Räumlichkeiten (Kantstr. 162) ab, die sich auf einem qualitativ guten Niveau halten wird.

Das Hauptinteresse verdient die Sammlung mittelalterlicher Holzplastiken (aus der Berliner Sammlung M.) meist deutscher und französischer Provenienz, die sehr gute Stücke in alter Fassung enthält.

Beachtenswert sind auch die Gemälde alter Meister, die aus verschiedenem Besitz stammen und vor allem holländische Maler des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts umfassen wie Palamedes, Brackenburg, Pieter, Jan Viktors, Denis, Bernaert Fabritius, Phil. Wouvermann, Jan van Hemessen, Hendrik M. Sorgh, David Vinkk-Boons, Jac. van Craesbecke, I. van Ostade, Nicolas Maes, Jan van Kessel u. a.

Außerdem enthält die Auktion 26 antikes Mobiliar in allen Stilarten.

* * *

Im September werden an drei aufeinanderfolgenden Tagen Autographen versteigert, und zwar am 6. September bei Henrici historische Autographen, unter denen wichtige Stücke von Bebel, Bismarck, Lassalle, Robespierre und Konvolute aus dem Nachlaß des Feldmarschalls v. Müffling wie des kürzlich von Dichters Gnaden neubelebten Freiherrn v. d. Trenck hervorragen. — Am 7. und 8. September versteigert J. A. Stargardt 705 Autographen von Dichtern und Gelehrten, Feldherren, Malern und Musikern. Hier seien nur die Namen derjenigen genannt, von denen ganz besondere Kostbarkeiten angeboten werden: Brentano, Görres, Grillparzer, Annette v. Droste, Elizabeth Barret-Browning, Hebbel, Heine, Schiller, Thurneysser, Bismarck, Napoleon, Wallenstein, Beethoven, Mozart, Schubert, Wagner, von Hosemann ein Kinderbuch mit Originalaquarellen und ein italienischer Brief von Rubens. Auf die Bildnisse Heines von Lyser und Lenaus von Schwind sei besonders hingewiesen. *F. H.*

MÜNCHEN

Die Galerie Hugo Helbing eröffnet die Herbstsaison mit einer am 7. September stattfindenden Versteigerung von Ölgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen moderner Meister aus ausländischem und deutschem Besitze. Es seien aus dem Ausland Namen, wie: W. Chase, C. Corot, E. Degas, A. Renoir, O. Sisley, genannt, die mit sehr interessanten Arbeiten vertreten sind. Aber auch die deutschen und verwandten Schulen sind bestens vertreten, es seien nur Namen wie: A. Achenbach, H. Bürkel, H. Canon, L. Corinth, F. v. Defregger, A. Hengeler, M. Klinger, A. Laupheimer, A. Lier, G. v. Max, Ch. Morgenstern, L. Putz, Ph. Rumpft, Ed. Schleich d. Ä., T. v. Stadler, F. v. Stuck, A. Wagenbauer, J. Wenglein und H. v. Zügel auszugsweise genannt.

Der Katalog weist außer den vorgenannten Namen noch viele Künstler auf, deren Arbeiten ebenfalls Interesse finden werden.

FACH-LITERATUR

Edmund Meier-Oberist, Das neuzeitliche Hamburger Kunstgewerbe in seinen Grundlagen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1925.

Es fehlt uns an zusammenhängenden Untersuchungen, die die technische und künstlerische Tradition des 19. Jahrhunderts in ihrer Durchführung bis zur Gegenwart untersuchen. Hier wird sie uns für Hamburg in einer überaus fleißigen und alle Sondergebiete umfassenden Arbeit vorgelegt, die für alle Zeiten ihren Wert behalten wird, und man ersieht aus ihr — aus Abbildungen wie Text — eine erstaunlich hohe Gesamtqualität dieses hamburgischen Kunstgewerbes. Drei große und aufschlußreiche Kapitel über „den Wandel der kunstgewerblichen Gesinnung in Hamburg", über die „Entwicklung des Gewerbeschulwesens" und die „Entwicklung des Ausstellungswesens" geben die Grundlage, ihnen schließt sich dann die Fülle der Kapitel von Einzeltechniken an. Kein Gebiet ist übersehen, alles ist in mühevoller Kleinarbeit aufgespürt, was noch die Möglichkeit bot, hier Vergessenes, dort Unbeachtetes wiederherzustellen, so fehlt keine Werkstatt und nirgends der Versuch, sie in die Gesamterscheinung ihrer Bedeutung nach einzureihen. Ein lebendiges Bild handwerklichen und kunstgewerblichen Schaffens ist zustande gekommen, das für die Gegenwart überaus wichtig ist, dessen Wert für die Zukunft unermeßlich sein wird. *A. R.-H.*

In der vom Verlag Julius Hoffmann-Stuttgart verlegten Reihe „Taschenbibliographien für Büchersammler" erschien soeben als III. Band „Die illustrierten französischen Bücher des 18. Jahrhunderts" von Max Sander. Der Hauptteil gibt eine sorgfältige Beschreibung von 2065 ausgewählten Werken. Das Ganze ist vor allem auf die Praxis des Sammlers und Händlers abgestellt und deshalb ein willkommener Ersatz der berühmten teueren Führer wie etwa des von Deltail. *b.*

Schlesische Kunst des Mittelalters auf der Ausstellung Breslau-Scheitnig 1926

Mit elf Abbildungen auf acht Tafeln

Von ERNST KLOSS

IN Breslau ist Anfang August eine Ausstellung schlesischer Malerei und Plastik des Mittelalters eröffnet worden, wie sie in diesem Umfang sonst nur bei großen Anlässen veranstaltet wird. In der Tat war das Zusammentreffen bedeutender deutscher Tagungen in Breslau für Schlesien Grund genug, der Außenwelt zu zeigen, daß die Wurzeln seiner künstlerischen Kultur ebenso tief und breit ins Mittelalter hinabreichen wie die jedes anderen deutschen Landes. Da aber keines der Breslauer Museen einen völlig befriedigenden Querschnitt durch die Kunst des Mittelalters legt, mußte der Kunstbestand der ganzen Provinz in seinen wesentlichen Stücken an einen Ort gebracht werden. Was erreicht wurde, hat selbst hochgespannte Erwartungen übertroffen: Es hat sich ein Reichtum an Kunstwerken zusammengefunden, der Schlesien zum erstenmal mit ausgesprochener Physiognomie in die Geschichte der Kunst eintreten läßt.

Drei Momente sind es offenbar, die der schlesischen Kunstentwicklung des Mittelalters die allgemeine Prägung geben: Der Mangel an romanischer Holzplastik, das ungeheuere Überwiegen des weichen Stils und die geringe Stoßkraft um 1500, die der Kunst nicht aus eigenem Impuls die Säfte des neuen Jahrhunderts zuzuleiten vermag. Mag das erste und letzte Moment zunächst negativ wirken — sie werden aufgewogen durch Mischbildungen von solcher Lieblichkeit und Besonnenheit, daß selbst das eindringende Fremde sich ihrem Reiz oft nicht entziehen konnte. Gleich der erste Saal enthält ein Stück, das man zum Ausgangspunkt der Betrachtung nehmen kann, den Polsnitzer Altar (Nr. 26)[1], der sich mit Hilfe des 1352 datierten Sakramentshäuschens seiner Kirche um 1350 ansetzen läßt (Abb. 1). Schon der Typ ein schlesischer: der von Wiese so genannte Viereraltar, das heißt ein Altar, in dessen Schrein sich um eine vertiefte Mittelgruppe die vier schlesischen Landesheiligen Margareta, Katharina, Dorothea und Hedwig (statt Barbara) gruppieren[2]. In dieser Anordnung drückt sich eine Vertraulichkeit aus, auf die der Schlesier bis ins 16. Jahrhundert nicht verzichten wollte, wie der späte Schrein aus Kroitsch (Nr. 207) beweist. Auf derselben Linie liegt die typologische Andeutung, wie sie in der unteren Prophetenreihe deutlich wird. Auch sie bleibt unentbehrlich für die Zukunft, und wenn im Giehrener Altar (Nr. 95) die Propheten wie Burgzinnen auf das Gehäuse gesetzt sind, so ist die volkstümlichste Form der Biblia Pauperum erreicht. Das Mittelstück aber bringt die eigentliche Lieblingsdarstellung des schlesischen Volkes, die Krönung Mariä, und zwar in der frühen Form, daß nur Maria und Gottvater an der Handlung teilnehmen. Früh aber ist vor allem die Zustandsform des Aktes: Maria ist gekrönt und verharrt leicht geduckt vor Gottvater, der nach vollbrachtem Werk die Hand zum Segen erhebt. Dieser Erscheinung gibt die Stilform den letzten Nachdruck. Noch mit einem Hauch romanischer Starre behaftet, stellt sich die Szene doch in reiner Silhouette vor den Goldgrund. Maria im Profil, Christus in der Front — das erst machte die ausdrucksvolle Rückenlinie der Maria möglich, für die die hohe Gotik seit Jahrhunderten wieder Empfinden hatte. Eine Generation weiter, und der Aspekt hat sich im

[1] Die eingeklammerten Nummern bedeuten die Nummern des von der Ausstellungsleitung herausgegebenen Katalogs. — Aus technischen Gründen wurden die Literaturangaben zu dieser Abhandlung auf die wichtigsten Werke beschränkt.

[2] Erich Wiese, Schles. Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrh. Leipzig 1923. Dort auch Abb. der Mehrzahl der hier behandelten Werke.

Bankauer Altar (um 1370, Nr. 7) erheblich verschoben (Abb. 2). In lebhafter Freude hat sich das Krönungspaar aus der Reliefflläche gedreht, der Baldachin springt vierkantig vor, und im Schoß wirft ein bewegtes Faltengeschiebe tiefere Schattenschläge in die Masse. Der Geist der Bewegung greift über die Begleitapostel zu den gemalten Heiligen der Flügel hinüber: Jetzt stemmt Paulus sein Buch in die Höhe, jetzt ist der Täufer halbnackt und weist lehrhaft auf das (fehlende) Lamm, und in den (1601 übermalten) Flügelheiligen kämpft die gotische Linie einen schweren Kampf mit den Tuchgehängen der Neuzeit. Erst von hier aus läßt sich Fühlung nehmen mit dem Stilkreis, den Wiese den Löwenmadonnenkreis genannt hat. Denn eines seiner strahlenden Stücke, die Marienkrönung aus Kertschütz (Nr. 68), ist wohl die erste Umbildung der Gruppe in den Bankauer Typ und deshalb wohl doch erst um 1350 anzusetzen. Wichtiger aber ist, daß dieser Kreis zum erstenmal einen spezifisch schlesischen Gefühlsinhalt gestaltet, eine beinahe frühgriechische Heiterkeit, die in der Hermsdorfer Mariengruppe ein Wunder festlicher Spielerei hervorgebracht hat (Nr. 87). Wie sich nun hier die Entwicklung bis ins Ende des Jahrhunderts vollzog, etwa von den Münsterberger Reliefs (um 1350, Nr. 73—76) zu den Ursulinenreliefs (um 1370, Nr. 80—84), die eine innere Analogie zu der Entwicklung etwa von Gmünd zum Augsburger Südportal hat, kann aus Raummangel nicht erörtert werden. Doch sei erwähnt, daß die Umschau nach solchen Stücken eine Reihe neuer Funde zutage brachte: Neben der stattlichen Madonna aus Altstadt (Nr. 77) die Relieffigur aus Gugelwitz (Nr. 71), von der eine Madonna aus Breslauer Privatbesitz eine fast wörtliche Kopie ist (Nr. 88), und das Kruzifix aus Wartenberg (Nr. 101), das mit dem Kruzifix des Kunstgewerbemuseums (Inv. 4470) auf das engste zusammengeht.

Je intimer die Stücke dieses Kreises aber werden, um so befreiender wirkt es, daß sich der Stil des Jahrhunderts in seiner reinsten Form doch in Monumentalwerken niedergeschlagen hat, wie sie die überlebensgroßen Heiligen aus der Magdalenenkirche zu Breslau darstellen. Ein Umriß von tiefer gesanglicher Reinheit faßt den ganzen plastischen Gehalt der Magdalena (Abb. 3, Nr. 44) und an seinem Maßstabe wird die linde Biegung des Ärmelüberfalls doppelt fühlbar. Wie dann die Hände aus dem Mantel hervorgehen und sich um das Salbgefäß legen, das hat etwas so Wesenloses, daß man hier, wenn irgendwo, der stillen mystischen Versenkung teilhaft wird. Der zugehörige Johannes (Abb. 4, Nr. 46) von der gleichen Art. Wenn er die Variation kreisender Mittelfalten in den Linienrahmen einführt, so geschieht es mit jenem Zartgefühl, das die vertikalen Bahnen nicht stört und sich mit Hingebung in den „Parallelfaltenstil" legt, mit dem etwa die Regensburger Madonna (München, Nat.-Mus.) das 14. Jahrhundert einleitet. Schon diese Momente rechtfertigen die zeitliche Herabsetzung auf etwa 1340, die Pinder neuerdings bestätigt hat. Vielleicht aber läßt sich aus der Tatsache, daß sich im Mittelschiff der Kulmer Pfarrkirche (Westpr.) mehr oder weniger freie Umarbeitungen dieser Figuren erhalten haben, die sicherlich vor 1370 liegen, einmal ein sicherer Anhalt gewinnen[1]. Die übrigen Figuren folgen in zeitlichem Abstand bis zu Andreas und Paulus (Nr. 59, 58), in denen sich langsam der Charakterkopf enthüllt, bis dann der Apostel mit dem Meisterzeichen (Nr. 50) die hohe Gehaltenheit bis zur Auflösung erweicht hat. Ein kleiner Schritt noch, und St. Peter und Paul aus Görlitz bringen den Umschlag (Nr. 47, 48). Der langschleifende Kontur ist zertrümmert, ein tiefes Faltenquellen zieht die Figur in die Breite, und die Köpfe hat ein fanatischer Wille nach eigensinniger Charakterisierung beinahe zerklüftet. In welche grauenhafte Tiefe die Kunst auf diesem Wege geraten konnte, zeigt der Cruzifixus des

[1] Abbildungen in: Bau- und Kunstdenkmäler d. Prov. Westpreußen, Bd. V—VIII, Beil. 6.

Abb. 2. Altar aus Bankau (Ausschnitt)

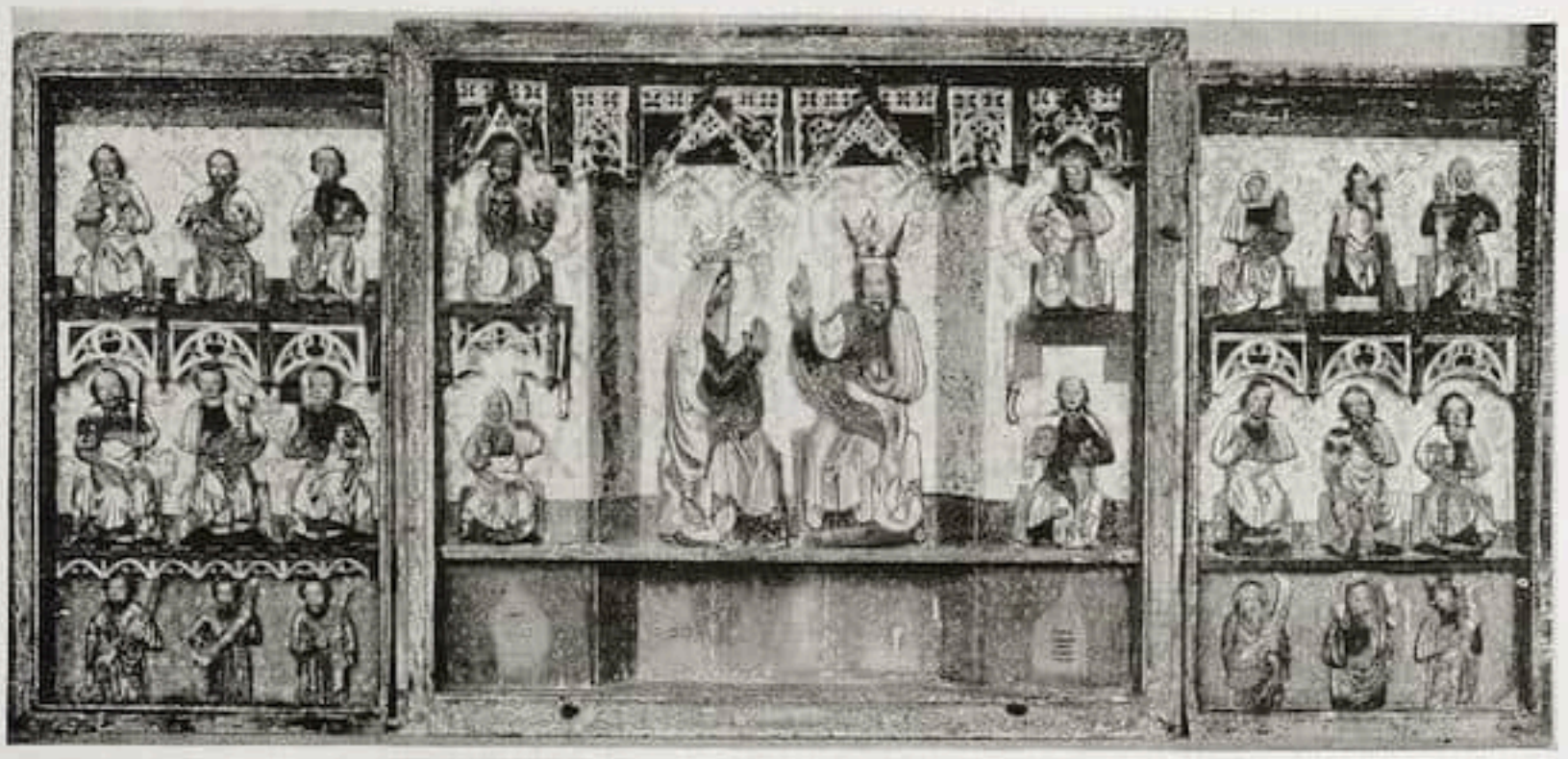


Abb. 1. Altar aus Polsnitz

Abb. 4 Abb. 3

Magdalena und Johannes aus dem Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer.

Diözesanmuseums (Nr. 117): ein Kadaver, in dessen verwesenden Gliedern noch das Kreischen des Schmerzes lebendig scheint.

Unter diesen Umständen war es ein Segen, daß von Böhmen her längst eine Gefühlswelle herübergeflutet war, die sich wie ein lindernder Balsam auf die Gemüter legte und so innig mit dem Empfinden des Schlesiers verband, daß sie bis ans Jahrhundertende wirksam blieb. Der Löwenmadonnenkreis mit seinem stereotypen Lächeln hatte den Boden schon vorbereitet. Und nun wird der Übergang durch Stücke wie das Relief der Engelmadonna aus Koischwitz bezeichnet, wo bei ausgesprochen traditioneller Einzelbehandlung die Beziehung von Mutter und Kind eine schmelzende Innigkeit bekommt, die die frühere Naivität allmählich aufzehrt (Nr. 124). Im Mittelpunkte dieses Stilkreises stehen bekanntlich die „schönen Madonnen", deren burgundisch-böhmische Ableitung und deren umfassende Wirkung auf die Stilbildung der ganzen Epoche Pinder sichergestellt hat[1]. Freilich darf man sich nicht nur an die Höhepunkte, das Breslauer und Krumauer Exemplar, halten. Schon im Mutterlande hatten beide zahlreiche Varianten erzeugt, und gerade die Abkömmlinge der Krumauerin, von denen ich nur Maria und Johannes aus Wittingau (auch dieser hat bis nach Westpreußen Nachfolge) und die Madonna aus Großlobming nenne, haben auf Schlesien mit der suggestiven Macht des Typus gewirkt[2]. Die Kabinette der Ausstellung sind gefüllt mit Beispielen, wobei es kaum mehr darauf ankommt, wie weit ein Tuchgehänge entwickelt oder eine Geste abgewandelt ist. Genug, daß bis ins letzte Viertel des 15. Jahrhunderts eine linde Süßigkeit, eine graziöse Scheu das Verhalten der Figuen bis ins Detail bestimmt. Diesem Empfinden war das Thema der Pietà derart gemäß, daß sich in Schlesien von ganzen Vesperbild-Werkstätten sprechen läßt. Den Auftakt in Breslau bildet die bekannte Kalksteingruppe aus St. Elisabeth (vor 1384?), und schon am Ende einer Entwicklung steht das Stück der Ausstellung (Nr. 19, aus der Matthiaskirche). Stilistisch ein weiter Weg: Christus nun ganz in die Wagerechte gesunken und der Oberleib der Mutter näher an ihn herangenommen. Während die lineare Strähnung der Faltentrichter in schwere Lappen zerfloß, ist auch die Ponderierung labil geworden; jetzt wird die Entsprechung zu dem Mantelstück unter Christi Füßen im Gesamtaufbau der Gruppe gesucht. Geistig aber derselbe Inhalt: ein leises, hilfloses Wimmern, nur um eine Nuance apathischer geworden. Die Vespergruppen aus Städtel und Stoschendorf (Nr. 96, 94) zeigen dann die Übersetzung dieses hochempfindlichen Typs ins volkstümlich Volle. Den Typus der monumentalen Pietà aber, zu dem das mittlere und westliche Deutschland eine starke Neigung zeigte, scheint nach dem Erhaltenen nur die Gruppe aus Kloster Leubus (Nr. 221) zu vertreten. Monumental, das hängt nicht nur vom Größenmaßstab ab (Bonn, Prov.-Mus.!), sondern bedeutet das blockhafte Gegeneinanderführen der Massen, das dem Ausdruck gewaltiger Leidenschaft dient. Wenn aber in den Marien von Koburg und Bonn dem Schmerz eine trotzige Bitterkeit beigemischt ist[3], so bleibt die Leubuser Gruppe sogar in dem qualvollen Christushaupt hinter solchen Vorbildern zurück, Vorbildern auch von Art der Erfurter Pietà, deren Schema zugrunde liegt. Sie hat in Schlesien keine Nachfolge.

Sehr bezeichnend ist vielmehr, daß gerade die Breslauer „schöne Madonna" die schlesische Spielart vertritt (Nr. 20). Sie ist geschlossener in der Masse und in der aufgebrochenen Oberpartie so peinlich modelliert, daß selbst die delikate Neigung eine klassische Ruhe bekommt. Schon ihre Kopien in Thorn und Bonn stumpfen das Exquisite ab[4]. Und nun wurde dieser Typ von einem Breslauer

[1] Jahrb. d. preuß. Kunstsamml., 1923, S. 148 ff.

[2] Jahrb. d. k. k. Zentralkomm. XI, 1917, Abb. T. VIII, X, XI, und bei Fr. Kieslinger, Zur Gesch. d. got. Plastik, Wien 1923.

[3] Abb. bei W. Pinder, Deutsche Plastik des 14. Jahrh., München 1924, T. 58, 54, 55.

[4] Abb. s. Anm. 2(a), Fig. 106, 107.

Meister ersten Ranges ergriffen und endgültig in die Breslauer Form umgegossen, vom Meister der Dumlose-Kreuzigung (Abb. 5). In der Madonna der Elisabethkirche noch der „schönen" zuneigend (Nr. 110), im Bischof aus derselben Kirche einem Hohenfurther Bischof ganz nahetretend (Nr. 112), hat er die Figuren der Kreuzigung zu einer ebenmäßigen Fülle entwickelt, die wieder den Prager Stilkreis ins Blickfeld ruft, ja sogar an Schwäbisches (Eriskirch) erinnert hat (Wiese). Jedenfalls, hier ist das Pointierte der böhmischen Madonna in schwellende Breite verwandelt, und das breitgestirnte vollwangige schlesische Gesicht mit der schweren, gefühlvollen Geste tritt in reiner Ausprägung hervor (Nr. 122). Die Barbara der gleichen Kirche mit der hochgewölbten Stirn, schmalen Augen, schwellenden Lippen und dem Ausdruck eines stumpfen Sinnens ist die letzte Erfüllung dieses Ideals. Wie sich dieser Meister eine Pietà vorstellt, zeigt die Gruppe aus Windisch-Marchwitz (Abb. 6, Nr. 116). Auch er kannte „glaszarte" Feinarbeit bis in die kleinste Furche, aber durch klassischen Dreiecksaufbau, durch eine sensible Ponderierung und durch gleichmäßige Stillung jeder Einzelpartie hat er mehr Allgemein-Menschliches gewonnen (die beiden letzten Werke schon gegen 1430).

Welche Mäßigung dieser „Klassiker" um 1400 dem Zeitempfinden mitteilte, läßt sich an dem kolossalen Triumphkreuz der Corpus Christi Kirche erst ganz ermessen, das zu dieser Zeit (um 1420) in Deutschland nicht seinesgleichen hat (Nr. 241—243). Bis ins frühe 14. Jahrhundert hinein hat es seine Vorläufer gehabt. Mit dem Kruzifix der Martinikapelle (1322) setzt der Typ in klassischer Festigkeit ein (Nr. 127). Im Kruzifix der Ursulinerinnen (ca. 1350, Nr. 98) ist er schon abgelöst durch einen Körper von schwingender Weichheit, dem die nach oben zunehmende Flächigkeit etwas Hinschwindendes gibt. Kaum aber ist im Triumphkreuz der Nordempore von St. Barbara der ausdrucksmäßige Realismus aufgetaucht, kaum hat der Kopf Christi Totenstarre und der insektenförmig gekerbte Leib das Ausgezehrte bekommen, als die Phantasie schon zu dem Extrem des Stückes aus dem Diözesanmuseum ausartet (s. o.). Da rettet der Meister von Corpus Christi die Kunst vor etwa drohendem Manierismus, indem er die Synthese beider Empfindungssphären zieht und das Thema ins Monumentale erhebt. Ein kolossaler Körper spannt hoch am Kreuz seine Arme über die Trauerfiguren der Maria, Magdalena und des Johannes aus, so daß sie, selbst lebensgroß, wie Puppen erscheinen. Im einzelnen aber sind die Körper bei voller Ausdrucksstärke so behandelt, daß die Formen nicht erschrecken. Auch hier die Hüftkerbung bei Christus, aber sie gliedert sich natürlich in die gebirgige Lagerung des Körpers ein. Auch hier der Mund im Todeslallen erstarrt, aber der Schmerz ist groß über das ganze Gesicht ausgegossen (Abb. 7). Wenn sich nun in den Klagefiguren der Grundton hilflosen Zagens erhalten hat, so wird ihrer Haltung eine innere Größe gegeben, die man vorher nicht kannte. Mit Recht weist Wiese auf die Naumburger Stifter hin, und der Johannes ist ein naher Abkömmling des Dumlosejüngers. In Maria aber hat sich die Verbindung wohl am reinsten vollzogen: die taubenhafte Scheu in Antlitz und Haltung, die unschwer auf den Krumauer Typ zurückzuführen ist, mit der stillen Würde einer Frau, die der Franzose bezeichnenderweise „Notre Dame" zu nennen pflegt.

Im Cruzifix von Corpus Christi ist einer der Höhepunkte schlesischer Plastik gegeben, wie ihn die Malerei erst ein paar Jahrzehnte später im Barbaraaltar erreicht. Daß der Gipfel gerade hier liegt, erklärt die interessante Stilentwicklung der folgenden Epoche. In jener Umbildung des böhmischen Stils ins Breite, Gefühlsbetonte hatte die schlesische Kunst ihren entscheidenden Ausdruck gefunden. Als nun die spätgotische Welle durch die Lande ging, die spitze Gebärde, tiefe Ausschachtung, metallisches Faltengeknitter verlangte, gibt man dem

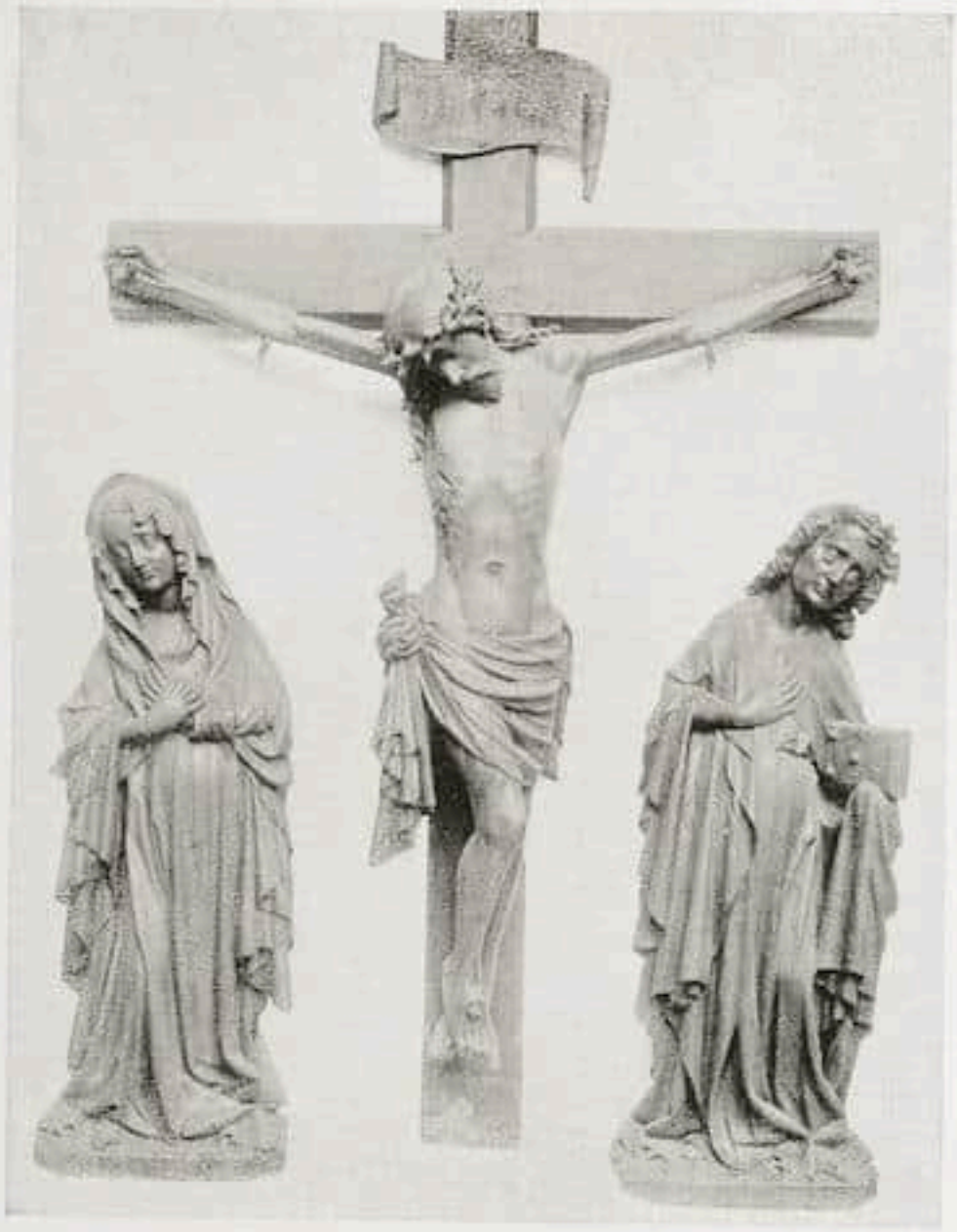


Abb. 5. Dumlose-Kreuzigung Breslau, Elisabethkirche

Abb. 6. Pietà aus Windisch-Marchwitz

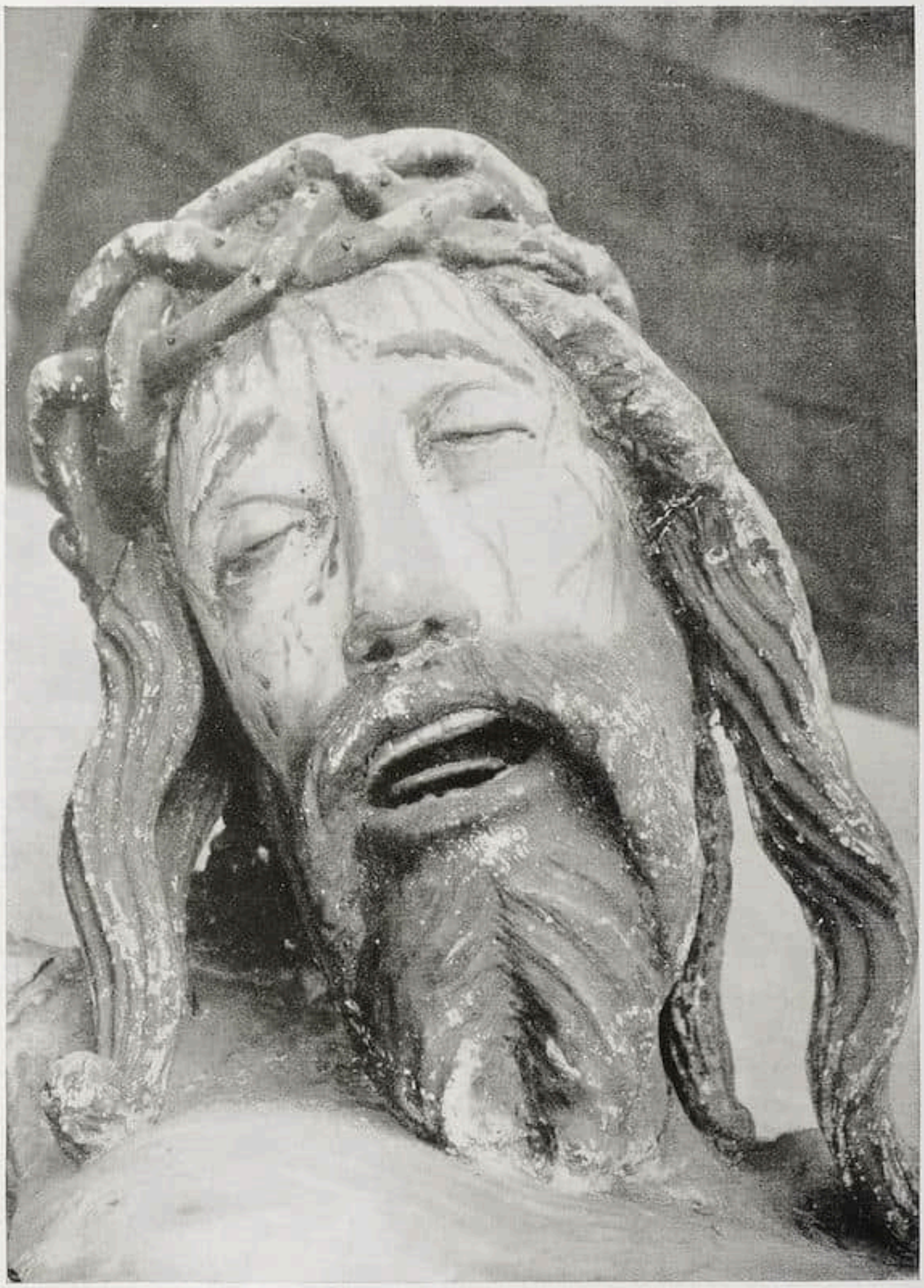


Abb. 7
Kopf des Crucifixus aus St. Corpus Christi, Breslau

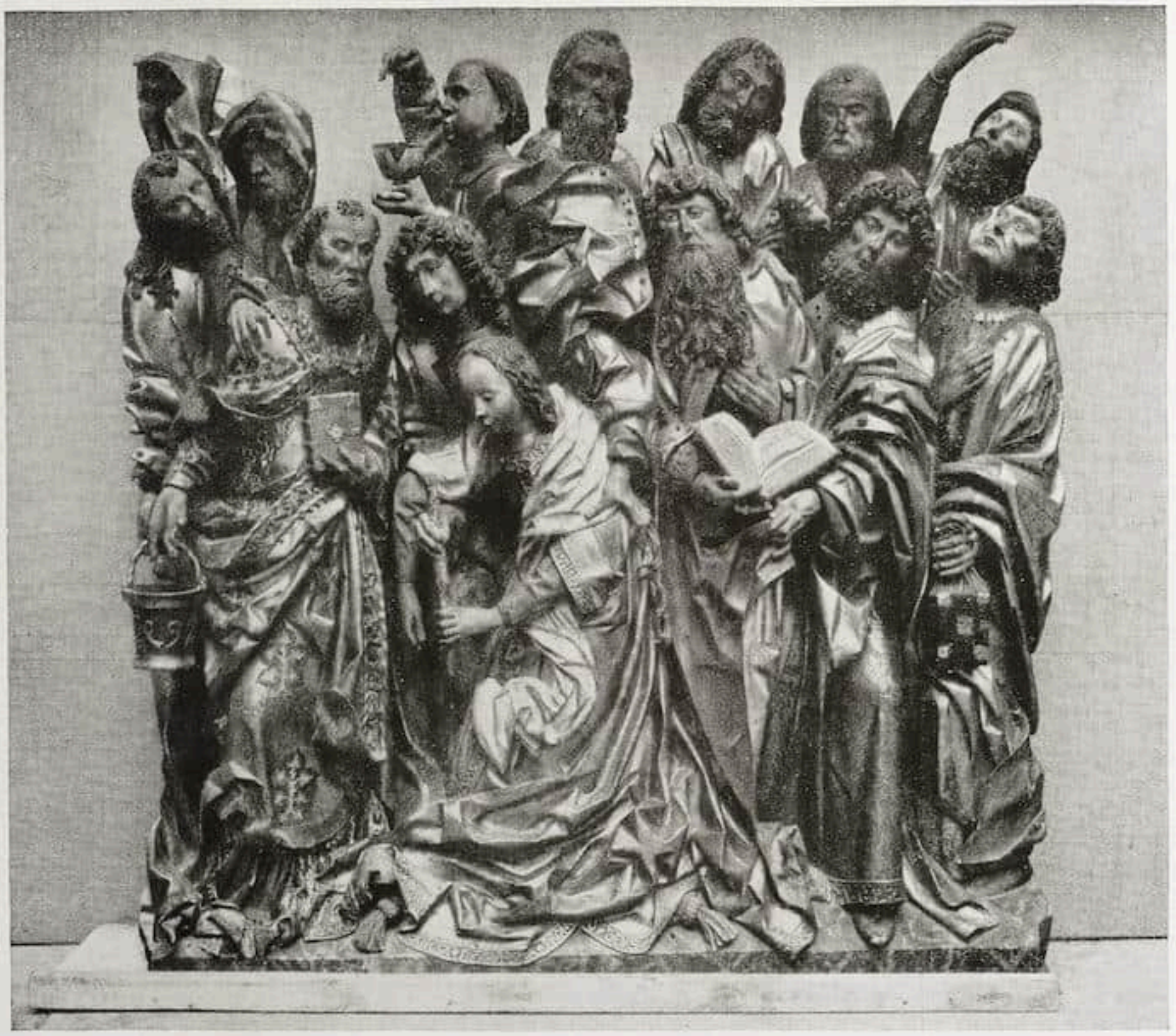


Abb. 8

Mittelgruppe des Marientodaltars aus Schweidnitz

Abb. 9. Madonna aus Zobten

neuen Impuls nur scheu und langsam nach. Das archaisch Weiche des Christopherus von 1463 an der Christopherikirche (Holz, nicht Stein!) gegenüber dem Schlüsselfelderschen von 1442 (Nürnberg)[1] bezeichnet den Unterschied. Und als man bald darauf einen neuen fertigen ließ, ist ein Parallelfaltenstil erreicht, den sogar die deutsche Graphik 1455 längst überwunden hat (Nr. 153). Im Mittelpunkt der Breslauer Produktion scheint die Werkstatt des Marienaltarmeisters gestanden zu haben, aber gerade sie kultiviert mit Betonung den idealen Stil. Der Prockendorfaltar um 1480 (Nr. 5) mit seiner reinen Symmetrie im Mittelstück und den repräsentativen Flügelheiligen gibt wie kein anderer ein Beispiel, wie sehr man Winkel- und Nestfalten erweichen mußte, um sie für Breslau genießbar zu machen — in einer Zeit, wo „Simon Lainberger" seinen Georgsaltar und Michael Pacher den Wolfgangsaltar schon hingestellt hatte. Greift man aber über die Jahrhundertgrenze hinaus, so begegnen in den Guhrauer Flügelreliefs (Nr. 65 usf.) Stücke, die man in Süddeutschland unbedenklich ans Ende des 15. Jahrhunderts setzen könnte. Sie sind von 1512, wie die bereits mit polnisch-stoßischer Kraft getränkten Malereien beweisen (Nr. 205 usf.). Daß diese Tatsachen keine Verkümmerung, sondern nur eine passive Resistenz gegenüber der nervösen neuen Stilbildung bezeichnen, geht daraus hervor, daß gerade der sogenannte Übergang mit Erzeugnissen von hoher Qualität zu belegen ist. An erster Stelle steht hier das Dreigestirn einer überlebensgroßen Madonna mit Petrus und Paulus, die das Schlesische Museum der bildenden Künste 1925 erwarb (Nr. 54, 53, 55). Die Gruppe, wohl als Mittelstück eines Altares zu denken, läßt den direkten Vollzug des Überganges beobachten. Paulus noch der müde Typ, sanft zurückgebogen und in weiche Falten gebettet, Petrus aber mit grimmiger Miene, von der die eindringenden Dreieck- und Rechteckfalten das Widerspiel im Gewande sind. In der Madonna verbinden sich dann tiefe Röhrenfalten mit dem Kantenmotiv ein letztes Mal zu prachtvollem Strömen. Von solchen Erscheinungen zum Marientodaltar der Corpus Christikirche, das ist ein Sprung, der begreifen läßt, daß inzwischen etwas geschehen sein muß (Nr. 33). Eine furiose Bewegung reißt die Gesellschaft der Jünger zu einer auf und nieder gehenden Woge zusammen, in deren Wirbel Maria versinkt, die Fläche ist in tiefe Löcher aufgerissen, und unter dem Druck der Diagonalen hat Maria die Mitte verlassen müssen[2]. Veit Stoß war 1485 in Breslau. Und als er spätestens 1488 den Krakauer Marientodaltar hingestellt hatte, gab es für die fortschrittlichen Geister Breslaus kein Halten mehr. Vor allem hat man sich der Stiche des Meisters versichert, aber auch direkte Anlehnungen an die Flügelreliefs des Krakauer Altares sind nachgewiesen[3]. Durch diesen Einfluß (der über Stoß vielleicht auf Lainberger zurückgeht) wird im Kreuzigungsaltar der Elisabethkirche von 1498 (Nr. 36) der altschlesische Christustyp durch die entgegengesetzte Auffassung abgelöst, die ihm in den gestreckten Gliedern und den gespannten Armen etwas von Todesüberwindung gibt. In der Untergruppe des Altares ist die letzte Konsequenz des schachtenden Stils gezogen. Die unlöslich zu Gruppen verbundenen Figuren tauchen wie Fragmente aus den Schattentiefen auf, und der Lichtrhythmus, der über die Frauengruppe niedergeht, ruft eine beinahe geisterhafte Stimmung hervor. Das wilde Tempo der Linienstürze und ein paar markante Physiognomien, das ist aber auch alles, was man an Veit Stoß erkannte, und noch im 16. Jahrhundert klingt dieses Heftige im Krappeschen Altar nach (Nr. 8). Daß Stoß selbst durch das einzige Moment der

[1] W. Pinder, Deutsche Plastik d. 15. Jahrh., München 1925, T. 34.

[2] Der Schrein trägt auf der unteren Rahmenleiste die restaurierte Jahreszahl 1402. Sie wird ursprünglich 1492, oder wahrscheinlicher 1502 gelautet haben. Der gegenüber Schweidnitz fortgeschrittene Stil spricht für das letztere Datum.

[3] Wilhelm Mayer, Bresl. Diss. 1920.

Zentralstellung Mariae und durch die räumliche Macht der Geste einem höheren Lebensgefühl nahe war, hat man nicht gesehen. Um so wohltuender die Stücke, in denen sich der Schlesier wieder findet. Der Schweidnitzer Marientodaltar von 1492 (Abb. 8, Nr. 43) hat deshalb eine höhere Würde, weil er trotz aller Unterhöhlung die vertikale Reihung festhält und dort nicht mit Bewegungsmotiven protzt, wo sie nicht hingehören. Ein paar drastische Typen (außer den geläufigen Vergleichen sei auf den Mann mit den Pausbacken hingewiesen) und die Energie der Faltenknitterung, mehr brauchte man aus der Stoßwerkstatt nicht. Und so scheint es nicht mehr, als ob Johannes die Sterbende vor dem Andrang der Jünger schützen müsse, in weihevoller Ruhe reicht er die Kerze. Daß er dabei so kompliziert unter dem Arm Mariae hindurchgreift, ist ein Tribut an das Empfinden der Spätgotik, die solche Kreuzung nach Analogie eines Astgeflechts empfand. Die tief verhaltene (ganz originale) Farbigkeit stimmt den Ton des Ganzen vollends ins Gedämpfte. Das letzte Monumentalbeispiel, wie sich der Schlesier den neuen Stilgeschmack dienstbar machte, geben die doppelt lebensgroßen Figuren aus Zobten, eine Madonna, hl. Hedwig und hl. Augustin (Nr. 41, 42, 40). Auch hier ist das spätgotische Drapierungssystem völlig beherrscht, ja bei der Madonna zu einem unmittelbar sprechenden Rhythmus zusammengesetzt (Abb. 9). Aber das eng zusammengehaltene Volumen zwingt zu Bedachtsamkeit der Faltenführung und läßt nicht das geringste Ausfahren der Bewegung zu. Wenn nun aus solchem Kern ein Madonnenhaupt von unbeschreiblicher mütterlicher Fülle und wunderbar zartfühlender Modellierung herausblüht, so hat man genau die Form, aus der eine innerschlesische Renaissance sich hätte entwickeln können. Die Anna selbdritt derselben Werkstatt aber scheint mir durch ihre zurückgebliebene Proportion und eine leicht manieristische Lust an unbegründeter Faltenknitterung zu bezeugen, daß selbst begabte Köpfe der Werkstatt der Gefahr des Rückfalles nahe waren (Nr. 64). Daneben wirkt eine ganz reife Schöpfung wie die Gruppe des Maria haltenden Johannes des Kunstgewerbemuseums (Nr. 238) wie ein Klang aus einer anderen Welt. Allein die Verve, mit der sich der Jünger in die Aktion legt, und der kraftvolle Wurf des Gewandes rücken sie auf die andere Seite, eben diejenige, die von der Werkstatt des Veit Stoß und anderen westlichen Künstlern die Schulung empfing. Wie aber auch hier der Schlesier sich das Fremde gefügig macht, läßt etwa der kleine Schrein der Magdalenenkirche erkennen, in dem der Evangelist Lukas die Madonna malt (Nr. 191). Die Madonna ruft sofort den bekannten Stich des Stoß (Pass. 4) ins Gedächtnis, wo sie an dem aufgehängten Kinderhemd näht, während der Kleine mit ihrer Gewandschleppe spielt. Aber wie ist die leidenschaftliche Gewalt der Gewandbewegung hier zu ein paar einfachen Formen beruhigt und wie wenig erweist sich die Zeusfigur des Joseph als brauchbar für den Lukas! Gewiß ist hier schon das 16. Jahrhundert im Spiele, aber auch zu anderen Zeiten hätte man grundsätzlich die gleiche Reduktion vorgenommen. Deshalb schließen wir lieber mit einer von Wiese aufgefundenen Kunstgruppe, die sich eine eigene Renaissance origineller Art geschaffen hat. Soweit sich bis jetzt vermuten läßt, scheint der Meister des Gießmannsdorfer Altares das Haupt der Schule gewesen zu sein, ein Meister von weibischer Zartheit und Geschmeidigkeit und in seinen Altären sicher Maler und Schnitzer zugleich. Man sieht es an den Schnitzfiguren des genannten Altares von 1505 (Nr. 39): an Geste hatte er nicht viel zu vergeben. Dagegen entfaltet sich in der Predella mit der heiligen Sippe eine genrehafte Lieblichkeit, die zu so reizenden Erfindungen wie dem Kinde mit dem Steckenpferd führt. Im Abendmahlsaltar von Metschlau (Nr. 61) ganz derselbe Geist: das genrehafte Einzelmotiv bedeutet hier die neue Empfindung. Ein den Ellenbogen aufstemmender Petrus, ein sich unterm Kinn kratzender Jünger, das sind die Novitäten inner-

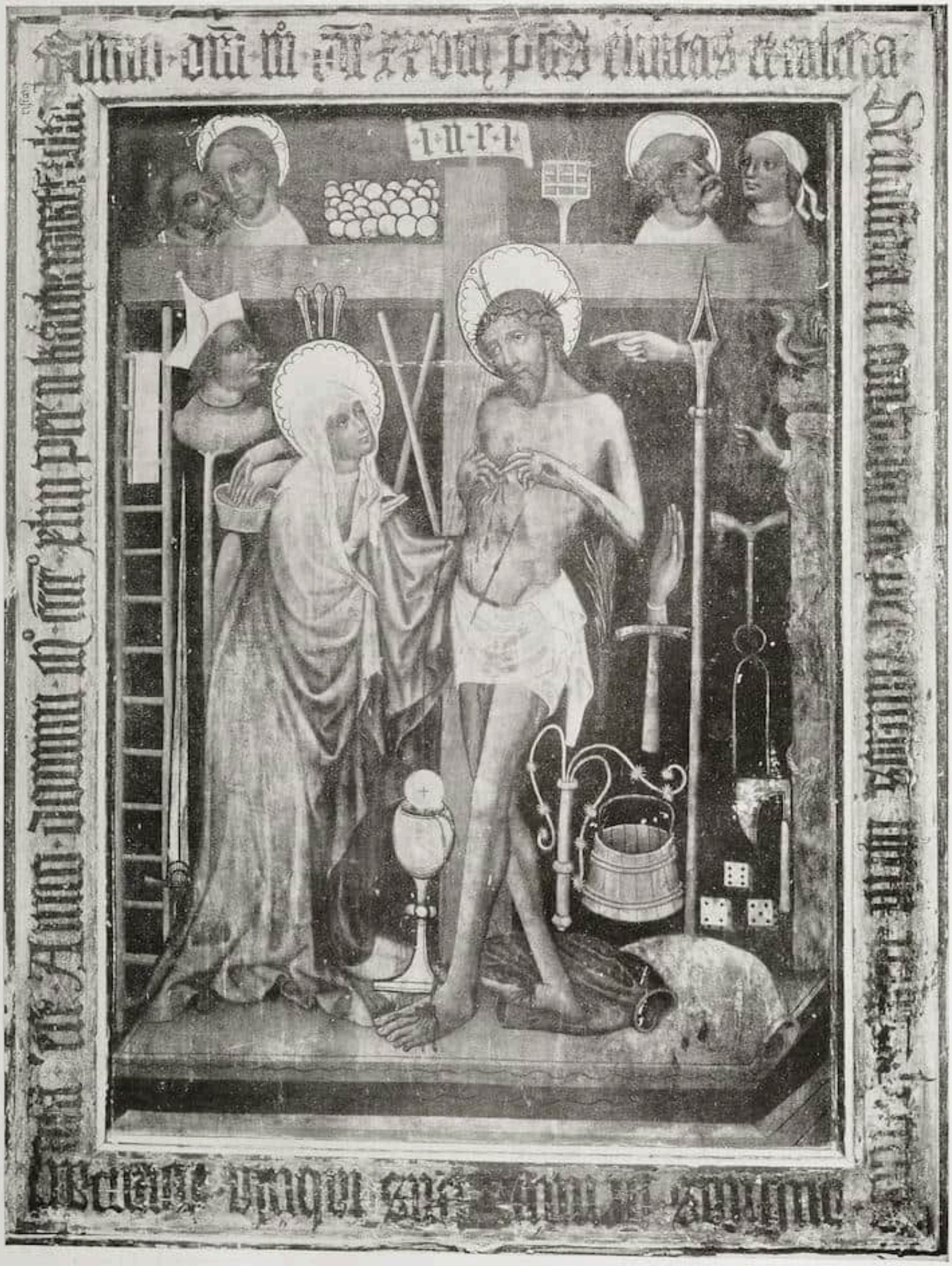


Abb. 10. Christus als Schmerzensmann aus Brieg

Abb. 11. Flügelszenen vom Barbara-Altar

halb einer sonst niederländisch-stumpf gehaltenen Tischgesellschaft. Und rührt die Schule gar ans Tragische, wie in dem Marientodaltar von Kunzendorf (Nr. 236), so hat man Mühe, es als solches zu erkennen. Lächelnd wie ein Kind ist Maria ins Knie gesunken, und in knabenhafter Verschüchterung stehen die Jünger durcheinander. Man hat das Lächelnde, Spielerische des Altars noch im Barock so stark empfunden, daß man ihm damals eine sehr dekorative Umrahmung gab, die das Ganze wie ein Kunstgewerbekleinod wirken läßt. Wo die Schule zu verwurzeln ist, läßt sich vorläufig nicht genau sagen. Sicher ist, daß sie den Sagan-Sprottauer Kreis von 1500—1520 beherrscht hat und auch im weiteren Umkreis einflußreich gewesen ist. Die Altarreliefs aus Luzine bei Trebnitz bestätigen dies, wenn auch die Form hier derber und die Farbe roher geworden ist (Nr. 173—175). Farbe aber war das eigentliche Element des Hauptmeisters. Das erhellt nicht nur aus den zahlreichen Gemälden seiner Hand, von denen die Ausstellung als besonders wertvolle Beispiele die vier Saganer Flügel (Nr. 248) und die 1507 datierten Flügel aus Kunau (Nr. 244, 252) zeigt, sondern auch aus der liebevollen Fassung der Schnitzfiguren, die im Metschlauer Altar sogar einer plumpen Restaurierung standgehalten haben. Dabei hat der Meister ein Gefühl für Verteilung seiner bunten Farben (besonders des Tiefgrün, Dunkelrot und Sammetschwarz), das seinen anspruchslosen Kompositionen erst das eigentliche Leben gibt. Nicht ein Name von Klang ist es also, mit dem wir dieses Kapitel schlesischer Plastik schließen können, aber eine Schule von einer Originalität, wie sie in Süddeutschland im Gefolge der Großen nur ganz selten ist.

Zu diesem Stilverlauf bilden die Malereien der Ausstellung die unmittelbare Ergänzung. Aber nur im Vorbeigehen können sie hier berührt werden, weil sie Probleme bergen, deren bloße Skizzierung über den hier verfügbaren Raum weit hinausgehen würde. Endlich einmal sieht man die Przeczlaw-Madonna, die angebliche Stiftung des Bischofs Przeczlaw von Pogarell für den Dom, neben der schönen Kalksteinmadonna und kann sich klar werden über einen Zusammenhang, der bis in die Fiederung der Finger geht. Vom Typus des Hohenfurther Meisters sind beide hergekommen, und beide verwandeln ihn in grundsätzlich gleicher Art. Das ist bei dem Gemälde um so interessanter, als es sich um eine fast wörtliche Kopie des Hohenfurther Gnadenbildes handelt: auch sie bringt das Schwebende in bestimmte Bahnen und macht die blühende Farbe ein wenig metallischer. Da aber damals die Zeit war, wo schlesische Künstler in Prag an der Quelle schöpfen konnten, liegt kein zwingender Grund vor, an einen Böhmen von Geburt zu denken. Bei dem Marienbilde des Kunstgewerbemuseums (Inv. 4437, Nr. 123) liegt der Fall ähnlich. Das reiche, dünne Faltengehänge und die eigentümliche Kopfneigung lassen es als Kopie und Weiterbildung des Bildes im Prager Domschatz erscheinen, das seinerseits Kopie nach einem Hohenfurther Original ist. Aber die Stumpfheit der Farbe und die Breite des Auftrags machen die außerböhmische Entstehung möglich. Dieser böhmische Einschlag behält ungefähr bis ins Jahr 1443 in mehr oder minder reiner Form das Übergewicht (vgl. dazu die Striegauer Anna selbdritt um 1400, Kunstgewerbemuseum, Nr. 11 und die Kreuzigung auf rotem Grund, Diözesanmuseum Nr. 15). Dieses interessante, weil sonderbar späte Datum trägt die Tafel eines Schmerzensmannes mit Maria und den Leidenswerkzeugen aus Brieg, die eines der wenigen Zeugnisse direkter Bezugnahme auf die Hussitenkriege ist (Inschrift, Nr. 17). Wenn man bedenkt, wie weit in Bayern schon 1429 der Bamberger Altar, in Schwaben schon 1431 der Tiefenbronner Altar ist, von Witz und Multscher ganz zu schweigen, so sieht man in der Brieger Tafel nur das weiche, zage Schmerzensbild spät-böhmischer Abkunft, ohne von den gehöhten Falten Mariae oder den überkreuzten Beinen Christi eine räumliche Anregung zu

empfangen (Abb. 10). Wenn hier der Vorsprung des übrigen Deutschlands eingeholt werden sollte, mußte es mit einem Schlage geschehen. Der Meister des Barbaraaltars von 1447 tat es mit solchem Nachdruck, daß nach seinem Verschwinden in Breslau die Atmosphäre von böhmischer Lethargie endgültig gereinigt war. Er bringt das süd- und nordwestliche Element in die schlesische Kunst und wandelt den Geschmack der Breslauer, und als man 1462 einen Altar für die Elisabethkirche brauchte, durfte der Meister kein anderer sein als der — Nürnberger Hans Pleydenwurff. Das Grandiose in der Konzeption des doppelflügeligen Barbaraaltars besteht darin, daß er mit jeder Wandlung einen größeren Bildreichtum entfaltet. Geschlossen: die Krönung Mariae mit nur zwei breitfüllenden Gestalten, deren schneeige Gewänder eine Leuchtkraft von zauberhafter Fernwirkung haben. Einmal geöffnet: die Passion mit den entscheidenden Szenen der Kreuzigung und Kreuzabnahme in der Mitte, die je vier Flügelszenen rechts und links begleiten. Die letzte Öffnung bringt die feierliche Dreizahl der Märtyrer Barbara, Felix und Adauctus, zu denen von den Flügeln eine solche Fülle von Szenen aus der Barbaralegende herüberdrängt, daß sie je zwei zu ihren Seiten ins Mittelstück aufnehmen müssen. Dieser szenischen Steigerung entspricht auch der Charakter der Malerei. Die Barbarageschichte und die Märtyrer in jener hauchhaft feinen Technik, mit der man ein eingeschlossenes Kleinod behandelt. Die Passionsszenen schon härter und großflächiger (an der bräunlichen Färbung von heute ist der Restaurierungsfirnis schuld). Das Außenbild vollends nach Art der Temperamanier in breitflächiger Formung und Faltung, wodurch die Fernwirkung allein gesichert war. Diese grundsätzlichen Unterschiede wird man bei der Aufteilung des Altars im Auge behalten müssen. Dazu kommt, daß die Barbaraszenen deshalb so intim und noch so „gotisch" wirken, weil der Meister hier aus freier Phantasie schaffen mußte, während in den Passionsszenen, wie sie damals allerorten aus dem Boden wuchsen, sich die Weltgereistheit des Meisters bekundet. Daß die Grablegung an Franckes Hamburger Darstellung erinnert, daß die übrigen Szenen die Bekanntschaft mit Männern vom Range des Tuchermeisters und Hans Multschers voraussetzen, ist offenkundig; von weiter reichenden Beziehungen ist hier nicht zu reden. Ein Meister also hat (mit Gesellenbeteiligung) das Werk geschaffen[1], und welchen Grad von räumlichem Illusionismus, von neuen Daseinsmöglichkeiten er den Schlesiern vor Augen führte, davon möge die Abbildung allein sprechen (Abb. 11). Daß der Meister, wenn er nicht selbst ein Schlesier war, lange in Breslau geweilt und eine Schule gebildet hat, läßt sich belegen. Denn nach rückwärts ist sein Stil verankert in dem Schweißtuch der hl. Veronika des Kunstgewerbemuseums (Nr. 121), das seinerseits in dem Bilde aus der Magdalenenkirche (Nr. 69) einen charakteristischen Vorgänger hat. Nach vorwärts aber wird diese Stilrichtung durch den wertvollen Altar begrenzt, den der Kanonikus Petrus de Wartenberg 1468 fertigen ließ, wie aus der Inschrift des Tympanons von 1512 hervorgeht (Nr. 57). Daß hier derselbe Geist wirksam ist, könnte allein der Vergleich der Verkündigungsmaria (Außenseite) mit der den Todesstreich empfangenden Barbara bestätigen. Aber auch den Köpfen liegt der unverwechselbare Typ des Barbarameisters zugrunde, der nicht nur Henkerphysiognomien von polnischer Gemeinheit erfand, sondern ein Christushaupt, dessen weiche, rechteckige Form mit den großen dunklen Augen nur im Osten ganz verstanden wird. Charakteristisch aber, wie das schwer zusammengehaltene Volumen schon nicht mehr zu der eindringenden Schmächtigkeit der Kleinfalten paßt. Hier (und in anderen Momenten) kündigt sich der Geist der Niederlande an, der diesem machtvollen Stil wie überall ein Ende bereitet. Daß dieses Niederländische,

[1] Diese Auffassung vertritt neuerdings auch Franz Landsberger, der mir gütigst Einblick in das Manuskript seines Aufsatzes für den Breslauer Denkmalpflegetag gewährte.

jedenfalls im Grundgefühl und vielleicht durch Nürnberg vermittelt, die schlesische Malerei zur Spätgotik hinübergeleitet hat, scheint mir z. B. aus dem sorgfältigen Bilde mit der Marter des hl. Sebastian hervorzugehen (Barbarakirche Nr. 138). Die gedrückte, geometrisch geschlossene Figur des Herrschers vorn hat wenigstens im niederländischen Holzschnitt (40 bl. Biblia Pauperum) nahe Verwandte. Die zart gestimmte Farbigkeit weist in dieselbe Richtung.

Als es nun aber galt, das spätgotische Formempfinden aufzunehmen und zu eigenen Leistungen anzutreiben, da bleibt die Malerei viel weiter als die Plastik hinter den Aufgaben der Zeit zurück. Denn einen Veit Stoß gab es für die Malerei nicht, und Hans Pleydenwurff, der Verfertiger des Altars für St. Elisabeth, saß in Nürnberg. So bietet denn die Malerei vom Ende des Jahrhunderts das Bild einer breiten Lokalschule, die den Goldgrund bis ins 16. Jahrhundert hinein pflegt und bei aller Sorgfalt im Technischen es nie zur prachtvollen Ausladung einer italienischen Geste bringt. Die Ausstellung zeigt eine Reihe jener Epitaphien, für die ganze Werkstätten bestanden haben müssen und die unschwer in vier bis fünf Breslauer Gruppen aufzuteilen sind. Eine der wertvollsten hat bereits Buchwald mit dem Meister des Helentreuter Altars verknüpft[1]). Für unseren Zusammenhang aber ist es wichtiger, uns die auffallende Übereinstimmung im Gegenständlichen zu vergegenwärtigen, und damit kehren wir zu dem eigentlich schlesischen Thema zurück. Fast ohne Ausnahme sind in diesen Votivbildern die Hausheiligen der Verstorbenen und Stifter um die Kreuzigung Christi versammelt, was in der privaten Andacht dieselbe Vertraulichkeit bedeutet wie in der öffentlichen der Viereraltaltar (s. o.). Wenn aber eine sehr begehrte Epitaphdarstellung der Schmerzensmann war, dem etwa auf dem Epitaph des Casper von Boraw († 1514) die hl. Katharina und Barbara den Verstorbenen empfehlen (Nr. 211), so kann die Gemütslage des Schlesiers nicht besser bezeichnet werden: es ist die stumpfe Versenkung nicht in eine erregende Passionshandlung, sondern in das zeitlose Urbild des Schmerzes. Die eigentliche Renaissancemalerei aber ist in Schlesien eine Malerei der unverhohlenen Anlehnung. Am stärksten wirkt das, wo es von Krakau herkommt, nämlich in den acht Altarflügeln aus Guhrau von 1512, die eine enge Artverwandschaft mit den ebenso datierten Tafeln des Schlesischen Museums der bildenden Künste haben. Im übrigen hat man sich widerstandslos nordwestlichen und süddeutschen Einflüssen geöffnet, und es bleibt zu untersuchen, in welcher Form etwa der Stil eines Lukas Cranach, Hans von Kulmbach oder Meisters von Meßkirch hier heimisch geworden ist.

Zieht man die Summe aus dem Kunstbestand der Ausstellung, so wird man den Schwerpunkt wieder auf die Plastik verlegen müssen. Hier bedarf es keines besonderen Beweises, was das Unternehmen für die kunstgeschichtliche Kenntnis bedeutet. Aus dem Dunkel unverdienter Vergessenheit ist die schlesische Kunst ans Licht gestiegen, in einer Fülle und mit einer Selbstständigkeit, die sie gleichberechtigt an die Seite der übrigen deutschen Kunst stellt. Eins aber hat sie vor der Kunst der übrigen Gebiete voraus: eine in der Tiefe des Volksempfindens begründete Originalität. Das äußert sich im Großen darin, daß die Kunst ihren Höhepunkt in einer Zeit erreicht, die für die anderen nur ein Durchgangsstadium gewesen ist. Im weiteren Sinne bedeutet es, daß sie zu Zeiten, wo alles im Gefolge der Großen lief, zu eigenen Schöpfungen fähig war, die zwar keine Größe, aber Charakter besitzen.

[1] Schles. Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. VIII, 74 ff.

Ponte-Molle und Cervaro

Von FRIEDRICH NOACK

Fortsetzung und Schluß aus Heft 16

DIE Präsidentenwahl am 5. Dezember 1843 fiel auf den jüdischen Maler Julius Moser, der schon als Adjutant und Kohortenführer an zwei Cervarofesten beteiligt gewesen war und später als Schriftführer des Deutschen Künstlervereins in der von ihm verfaßten Chronik ein anmutiges Denkmal seiner humoristischen Begabung hinterlassen hat. Jedoch bereits am 15. Januar 1844 trat er freiwillig vom Präsidentenamt zurück, und das Volk fand sofort einen sehr geeigneten Ersatz in dem Aquarellmaler Karl Werner. Er hat vier Jahre hindurch die Cervarofeste angeführt, bis sie durch die Revolution unterbrochen wurden. Das erste Fest unter seiner Leitung wurde am 2. Mai 1844 mit 309 Teilnehmern begangen. Der Präsident ließ einen reichen Ordenssegen über das Volk herniedergehen. Über den Verlauf des Festes sind wird genau unterrichtet, einmal durch eine Schrift Werners, dann durch eine 1845 in Rom erschienene Broschüre von Giovanni Boschi „L'Artistica Società di Ponte Molle riunita a festa nelle Grotte di Cervaro". Wir erfahren daraus, daß der Generalissimus der Kavallerie Matthiä, der ein geschickter Reiter war, im Beduinenkostüm den Vortrab anführte, daß auf einem als Schiff gestalteten Wagen eine Marineabteilung saß, die unermüdlich ruderte, daß der Präsidentenwagen zu seiner sonstigen glänzenden Ausschmückung mit einer Allegorie der bildenden Künste bemalt war, zu deren Füßen zwei gefesselte häßliche Sklaven saßen, welche die abscheulichen Kunstkritiker darstellen sollten. Zahlreiche bunt bemalte Fahnen wehten über dem Heereszug: sie zeigten launige Bilder, diejenige einer von dem schwedischen Maler Palm geführte Kohorte Fußvolk stellte im Schatten einer Palme zwei Reihen Soldaten dar, die aus Flaschen gebildet waren, statt der Helme Trichter und statt der Flinten Pfeifen trugen, mit der Umschrift: „Nunc est bibendum"; die russischen Künstler hatten eine Fahne, auf der ein als Maler gekleideter Bär die Schneelandschaft verläßt, um zu den aus der Ferne winkenden Fiaschi Italiens zu ziehen. Für die Beschwörung der Sibylle von Cervaro hatte Julius Moser den Text gedichtet mit einer von Karl Eckert komponierten Musik. Auf die Fragen des Präsidenten antwortete die Sibylle, die Kunst gehe nach Brot, der P.-M. prophezeite sie Sprachverwirrung und Uneinigkeit; wenn einmal auf keiner Brust mehr der Bajocco glänze, dann gehe auch die P.-M. unter, und als der Präsident fragte, wer denn nach ihm die Völker führen werde, erschien als Antwort ein lebendes Bild in der Grotte: Apollo und die Musen nach Raffaels Fresko in den Stanzen.

Die Weissagung der Sibylle über die Uneinigkeit erfüllte sich bald. Die P.-M.-Akten berichten: „Nachdem sich Volk und Präsident lange in den Haaren gelegen hatten, fast sämtliche Beamte abgedankt hatten und von dem ganzen Staatsgebäude nur die beiden Tribunen noch aufrecht standen", wurde eine Neugestaltung vorgenommen, die Stellen des Vizepräsidenten, der Tribunen und der Hebamme aufgehoben und dem Präsidenten ein Rat von 6 Männern beigegeben. Diese Beiräte wurden als „Pairs" bezeichnet, woraus der Künstlerwitz „Bären" machte und alle 7 zusammen das Siebengestirn oder den „Großen Bär" benamste. Es begann in der alten P.-M.-Gesellschaft zu gären und Neues ans Licht zu drängen. Viele Künstler waren damit unzufrieden, daß die Vereinigung die ernsthaften Berufsinteressen der Mitglieder unbeachtet ließ, sie nahmen auch an einzelnen alten Bräuchen Anstoß und

daran, daß der Präsident im wesentlichen nichts als ein Vergnügungskommissar sein sollte. Es bereitete sich die Umwandlung der P.-M.-Ritterschaft in den „Deutschen Künstlerverein" vor, der neben den künstlerischen Berufsangelegenheiten den deutschnationalen Gedanken auf seine Fahne schrieb. Das Cervarofest vom 29. April 1845 fand aber noch in der altgewohnten Weise statt. Es nahmen 269 Mann teil, die u. a. 750 Eier, 550 Orangen, für 53 Franken Schinken, für 25 Franken Salami usw. verzehrten. Wie bisher machten viele fremde Künstler mit, die Führer der sechs Kohorten waren durchweg Deutsche, was auf einen stärkeren nationalen Zug in unserer Künstlerschaft hinweist. Bemerkenswert aus der Teilnehmerzahl sind der dänische Altertumsforscher Louis Ussing, der Dichter Friedrich Hebbel sowie der junge Bildhauer Heinrich Gerhardt aus Kassel, der damals als Küchenrat sein erstes Cervarofest mitmachte und erst als 92jähriger durch den Weltkrieg aus Rom vertrieben worden ist.

Die im November 1845 erfolgte Gründung des Deutschen Künstlervereins hat wohl dem Bajocco-Orden und den P.-M.-Bräuchen ein Ende gemacht, nicht aber die Cervarofeste beseitigt. Vielmehr betrachtete es der Vorsitzende des Vereins zu seinen Amtspflichten gehörig, wie bisher die Künstlerschaft zum Frühlingsfest in die Grotten zu führen. An der Spitze von 338 Mann zog Karl Werner am 30. April 1846 aus, umgeben von einer vornehmen Adjutantenschar, den Grafen Szecheny und Paar von der österreichischen Botschaft und dem Kunstfreund Baron Lotzbeck. Der Altenburger Maler Ludwig Vogel hat damals die Heerschau bei Tor dei Schiavi in einem Gemälde dargestellt, welches in den Besitz des Kapellmeisters Landsberg gekommen ist, des verdienstvollen Apostels deutscher Musik in der Ewigen Stadt, der in der Liste der Würdenträger des Festes von 1846 als Bläser der Kindertrompete auftritt. Ihm ist es wohl zu verdanken, daß die Allgemeine Zeitung berichten konnte, der vollstimmige Gesang der deutschen Künstler habe die Italiener und anderen Zuschauer des Festes besonders angesprochen. Dasselbe Blatt schätzt die Zahl der Zuschauer in Cervaro auf mehr als 10000 und sagt, es sei wegen des Zudrangs zu dem Fest am Nachmittag in ganz Rom kein Mietswagen mehr aufzutreiben gewesen. Zum letztenmal führte Werner am 29. April 1847 die Heerscharen hinaus. Es mußten damals schon Schwierigkeiten mit dem Pächter der Tenuta Cervaro überwunden werden, der wegen des massenhaften Zulaufs zu dem Fest um seine Wiesen und Felder besorgt war; die Teilnehmer wurden daher im voraus ermahnt, die Saaten der Umgebung der Grotten zu schonen. Zur Sibyllenbeschwörung hat Heinrich Stieglitz den Text gedichtet, die zugehörigen Chorgesänge hat wieder Karl Eckert vertont. Ein radiertes Erinnerungsblatt von Friedrich Loos, nach einer Zeichnung von Johannes Riepenhausen, „Die Sibylle von Cervaro, Olympiade XXXIII, 29. April 1847" stellt die Höhlenprophetin in der Grotte mit einem brennenden Dreifuß dar und ist dem alten Reinhart gewidmet. Wenige Wochen nach dem Cervarofest schied der Patriarch der deutschen Künstlerschaft aus dem Leben: sein Todesjahr schließt auch die alte klassische Periode der Frühlingsfeste in den Grotten am Anioufer ab, denn infolge der Revolution ist 1848 und 1849 kein Fest mehr begangen worden.

Nach zweijähriger Unterbrechung haben die Mitglieder des Künstlervereins am 30. April 1850 die alte Gewohnheit des Frühlingsauszugs wieder aufgenommen, jedoch in sehr bescheidenem Umfang. Man begnügte sich damit, in kleinem Kreis ohne Kostüme und sonstigen festlichen Aufwand nach Castel Fusano hinauszufahren und den Tag in dem Pinienhain am Meeresstrand behaglich zuzubringen. Ebenso verfuhr der Künstlerverein am 28. April 1851, die Beteiligung war schon etwas stärker, man zählte 40 Teilnehmer. Wie die

Mitgliederzahl des Vereins wieder anwuchs, so erwachte auch von neuem die Tatenlust und im Frühling 1852 gedachte man die schöne alte Sitte des Cervarofestes in vollem Umfang wieder aufzunehmen. Leider stellte sich nun aber die Unmöglichkeit heraus, den klassischen Ort in den Grotten am Anio als Schauplatz zu wählen, da der Pächter der Grundstücke die Erlaubnis verweigerte. Der Umgebung Roms kundige Künstler fanden einen Ersatz unweit Castel Giubileo, wo die Via Salara am Tiber entlang führt. Dort wo die antike Stadt Fidenä gelegen hatte, gab es am Talrand einige Grotten im Tuffboden, die sich zwar an Größe und phantastischer Schönheit nicht mit den Cervarogrotten messen konnten, aber doch eine geeignete Stätte für mancherlei Kurzweil boten. Am 26. April 1852 zogen 130 Künstler, darunter einige Ausländer, durch die Porta Salara zu dem Platz hinaus, der nun für einige Jahre die Stätte der Frühlingsfeste blieb, die alter Gewohnheit gemäß immer noch Cervarofeste genannt wurden. Der Versuch gelang vollständig. Der beste Beweis dafür ist ein französisches Lobgedicht auf die Einigkeit unter den Künstlern der Ewigen Stadt, welches der belgische Maler Renier am Tage nach dem Fest dem Deutschen Künstlerverein zum Dank für seine Veranstaltung zuschickte. Es heißt darin von den Künsten: „La Grèce les perdit. Enfin la Germanie — Transporta sous ce ciel — Leur riante féerie“ und den deutschen Künstlern wird zum Schluß angekündigt: „Pour vous tous déjà la rénommée entonne — Ses fanfares brillants, vous tresse la couronne.“ Auch die Angehörigen anderer Nationen, die an dem Fest teilnahmen, bekundeten ihr dankbares Wohlgefallen daran; spanische Künstler haben durch meisterhaften Vortrag ihrer Volksgesänge die Gesellschaft erfreut, Engländer brachten bei der Heimkehr den deutschen Kunstgenossen ein Hoch aus. Über die Einzelheiten des Verlaufs sind wir durch zwei ausführliche Beschreibungen unterrichtet. Die eine ist in der Allgemeinen Zeitung vom Mai 1852 erschienen und von dem Archäologen Heinrich Brunn verfaßt, der selber zugegen gewesen ist; die andere steht in den Briefen Otto Cornills (gestorben 1907 als Direktor des Frankfurter Historischen Museums), der an der Zurüstung des Festes eifrig mitgewirkt hat. Der Ausmarsch geschah in der Morgenfrühe von Porta Salara aus, am Ponte Salaro wurde der erste Halt gemacht, das alte Lied vom Kaiser Konstantin gesungen und aus dem mit den historischen Cervarofahnen geschmückten Küchenwagen das Frühstück eingenommen. Auf dem Festplatz in dem Tal zwischen Castel Giubileo und dem antiken Fidenä bereitete das Küchen- und Kellerpersonal in einer der Grotten das gemeinsame Mahl vor, wofür das ganze Tischzeug des Deutschen Künstlervereins mit herausgebracht worden war, während inzwischen die Mehrzahl der Festgenossen sich in dem edeln Wettstreit der Olympischen Spiele um die Kampfpreise bemühte, die in scherzhaften Nachbildungen etruskischer Vasen bestanden. Im Wettlauf zu Fuß blieb ein Engländer Sieger, der mit Stolz den Siegespreis empfing und erklärte, für 100 Pfund Sterling gäbe er die Vase nicht her. Das ungewohnte fröhliche Treiben in der sonst einsamen Gegend, das bunte Gewimmel auf dem mit flatternden Fahnen geschmückten Wiesengrund zogen bald eine große Zuschauermenge von allen Seiten heran; zu den Römern und Fremden, die in Wagen herausgefahren waren, gesellte sich ein Haufe von Campagna-Arbeitern mit Weibern und Kindern aus den benachbarten Tenuten, gegen deren begehrliche Zudringlichkeit die Küchen- und Kellermeister alle Mühe hatten, ihre Vorräte zu verteidigen. Nach Beendigung der Spiele und der Preisverteilung wurde der übliche „heiße Nektar“, wie der Kaffee in den Akten der P.-M. genannt worden war, gereicht und mit dem Sinken des Tages der Rückzug angetreten, der am Ponte Salaro im Schatten des mittelalterlichen Turmes durch einen kurzen Halt unterbrochen wurde, um mit einem Ab-

schiedstrunk, Gesang und Reden das Fest zu beschließen. Es hinterließ allgemeine Befriedigung; Brunn sagt in seinem Bericht: „Der Tag gibt auf lange aus, man sieht es an den leuchtenden Gesichtern."

Der gute Erfolg des Festes ermutigte zur Wiederholung und mehrere Jahre lang vereinigte der Deutsche Künstlerverein seine Mitglieder und zahlreiche fremde Kunstgenossen bei Fidenä zum Cervarofest, bis der Bau der Eisenbahnlinie Rom—Florenz, die unmittelbar an dieser Stelle vorübergeht, zur Wahl eines andern Platzes nötigte. Am 2. Mai 1853 waren unter dem Präsidenten Heinrich Holbein, Maler aus Wien, 180 Teilnehmer zu frohem Treiben vereinigt. Die Ausgaben beliefen sich auf 680 Franken. Die im ganzen sehr nüchtern gehaltenen Berichte in den Akten des Vereins heben diesmal ausdrücklich hervor, daß das Fest „zum Ruhm der deutschen Künstlerschaft und zur Freude aller Teilnehmer" ausfiel. Bestätigt wird dies Urteil durch eine ausführliche Beschreibung, die Otto Speyer als Augenzeuge in seinen Bildern italienischen Landes und Lebens gibt. Aus seinen Aufzeichnungen erfahren wir, daß die Scharen der alten Sitte getreu in mannigfaltigen Kostümen erschienen, die Gendarmerie unter dem Befehl des Malers Souchon in der herkömmlich komischen Uniform, so daß das römische Volk des beliebten Schauspiels des „Carnevale dei Tedeschi" nicht verlustig ging. Einen Glanzpunkt des Festes bildeten die Chorgesänge unter Leitung Karl Reinthalers, die von den entzückten Fremden mit einem nicht enden wollenden Beifall begrüßt wurden. Der Belgier Renier, dem zum Dank für sein vorjähriges Lobgedicht der Verdienstorden des Bajocco verliehen wurde, hat auch diesmal die „Fête Germanique" mit einem Gedicht „Fidenä-Cervaro 1853" verherrlicht. Das Jahr 1854 sah am 1. Mai 230 Künstler unter Führung des Malers Schweinfurt auf derselben Walstatt vereinigt; der Beschluß der Generalversammlung des Künstlervereins am 6. April sagt ausdrücklich, daß das Fest zusammen mit den Künstlern aller Nationen und mit möglichst vielen Kostümen begangen werden sollte. Der Würdenträger, Kohortenführer usw. waren fast durchweg deutsche Genossen, die Kavallerie stand unter dem englischen Maler Hillingford, Reinhold Begas führte die Eselreiterei an, Souchon das Fußvolk, der dänische Bildhauer Holbeck leitete die olympischen Spiele, bei denen im Ringelstechen zu Pferd der englische Maler Frederick Leighton den Preis davontrug. Über dieses Fest liegen zwei Berichte von Teilnehmern vor, der eine in Gustav v. Diests „Aus dem Leben eines Glücklichen", der andere ausführlichere von dem sächsischen Maler F. A. Reinhardt in einem Aufsatz „In Rom vor 50 Jahren", der 1902 im Dresdener Journal erschienen ist. Das Fest am 1. Mai 1855 wurde durch einen vornehmen Besuch ausgezeichnet: König Ludwig kam nachmittags hinausgefahren, das frohe Treiben anzusehen: es waren fast 200 Teilnehmer, die eine Kostenrechnung von 913 Franken machten und 542 Liter Wein vertilgten. Die Begeisterung für den königlichen Freund scheint den außerordentlichen Durst verursacht zu haben. Das folgende Fest am 15. April 1856, dessen Präsident der Aquarellmaler Karl Haag war, weist einen noch erheblich höheren Weinverbrauch auf, nämlich 650 Liter; die 224 Teilnehmer hatten allerdings eine leistungsfähige Hilfe an der Musikkapelle des päpstlichen Schweizerregiments, die zum Ausmarsch und auf dem Festplatz aufspielte. Die Ausgaben beliefen sich auf 1150 Franken. Von diesem Carnevale dei Tedeschi hat Hermann Lesing in seinem Büchlein „Torso und Corso, Altes und Neues aus Rom" eine Schilderung gegeben, auch ist er künstlerisch verherrlicht worden: der Frankfurter Maler Heinrich Hasselhorst, der die olympischen Spiele leitete, hat in einem Ölbild, welches auch photographisch vervielfältigt worden ist, die Sammlung des buntscheckigen Heeres am Turm der Aniobrücke Ponte Salaro

in lebendiger und heiterer Weise dargestellt und die wichtigsten Teilnehmer bildnisgetreu wiedergegeben. Zum letztenmal sah das Tal bei Castel Giubileo-Fidenä die frohen Künstlerscharen vereinigt am 22. April 1857 unter Führung des böhmischen Malers Josef Trenkwald, den das Geschick ausersehen hatte, eine nach Plan und Ausführung außerordentliche Darbietung künstlerischer Phantasie und guter Laune zu leiten. Ein erfinderischer Kopf, der Maler Heinrich Ludwig aus Hanau, entwarf für das Fest eine dramatisch-humoristische Darstellung des trojanischen Kriegs und der Zerstörung von Ilion. An den umfangreichen und kostspieligen Vorarbeiten beteiligten sich alle Vereinsmitglieder mit fröhlichem Eifer, und nach den Beschreibungen, die Otto Cornill in der Chronik des Vereins und in den Briefen an seine Eltern hinterlassen hat, muß alles prächtig gelungen sein, die Waffenausrüstung der antiken Helden sowohl, wozu Hillingsford aus seiner Sammlung von alter Wehr und Rüstzeug vieles beitrug, wie der Bau der Feste des Priamus, die aus Holz und Pappe sinnreich hergestellt wurde. Die neidischen Götter haben sie allerdings vorzeitig zerstört, indem am großen Tage Sturm mit nachfolgendem Regen das leichte Gebäude zusammenwarf. Der dramatische Kampf um die Stadt konnte aber fast bis zum Schluß trotz der Unbilden der Witterung gut durchgeführt werden und erregte bei Zuschauern und Mitwirkenden eine unbändige Heiterkeit. Als unter fürchterlichem Kanonendonner die vom Wind noch verschonten Mauern Trojas niederstürzten, brach auch aus den Wolken der Donner mit heftigem Regen los, so daß die Zuschauer schleunigst ihre Wagen bestiegen und heimfuhren. Das Fest wurde abgekürzt und zum Ersatz für die versäumten Freuden die ganze Gesellschaft von 240 Mann auf den Abend in den Deutschen Künstlerverein geladen. Dort ging es im Trockenen noch sehr feuchtfröhlich zu. Der Katzenjammer aber stellte sich rasch ein, als der Säckelmeister feststellte, daß den Ausgaben des Festes mit 1289 Franken nur 968 Franken an Einnahmen gegenüberstanden. Durch den Verkauf alles für den trojanischen Krieg angeschafften und hergestellten Geräts gelang nach und nach die Deckung des Fehlbetrags. So endigte die Iliade des Deutschen Künstlervereins auf dem Trödelmarkt und damit auch die Herrlichkeit der Cervarofeste auf der klassischen Stätte von Fidenä, denn der beginnende Eisenbahnbau im Tibertal zerstörte das Gelände.

Im Jahre 1858 war der Verein daher genötigt, sich nach einem anderen Schauplatz seiner Frühlingsfeier umzusehen. Der nie um einen guten Einfall verlegene Maler Ludwig gab die Anregung, im Hain der Egeria ein Schäferfest nach dem Muster der arkadischen Lustbarkeiten des 18. Jahrhunderts abzuhalten, wurde selber zum Präsidenten gewählt und leitete die ganze Veranstaltung, die mit viel künstlerischem Geschmack und Humor durchgeführt worden ist. Das „Volk Arkadiens“ folgte der Aufforderung des Präsidenten in Stärke von 232 Mann und brachte den 1. Mai in großem Jubel an der lieblichen Stelle des Caffarellatals zu, wo die Quelle und der schattige Hain von Steineichen an die Nymphe erinnern, von deren Weisheit König Numa sich Rat geholt haben soll. In dem Zug, über dem die alten Cervarobanner flatterten, zeichnete sich der Russe Timaschefsky als Kommandant der Kavallerie im Tscherkessenkostüm aus, während Hillingsford stolz an der Spitze von zwei kunstvoll hergerichteten Kanonen, die mit je vier Grautieren bespannt und mit ebensovielen Kanonieren in der Uniform des alten Fritz besetzt waren, daherzog. Von der Porta San Sebastiano bewegte sich unter fröhlicher Musik der Zug über die Via Appia bis zum Grabmal der Cäcilia Metella, wo in den Ruinen der mittelalterlichen Burg der Caetani das Frühstück bereitet wurde, der Präsident seine witzige Ansprache an die arkadischen Scharen hielt und die vortreffliche Artillerie ihre ersten donnernden Salven abgab. Da-

bei sprang zum Leidwesen der braven Kanoniere und zur Belustigung der Schäfer die eine der Kanonen. Alsdann zog man weiter zum Hain der Egeria, wo bereits eine Menge neugieriger Römer und Fremder der Ankunft des bunten Zuges harrte, schlug unter den alten Eichen das Lager auf und brachte vor der Mittagstafel an der nahen Quelle der Nymphe ein Opfer dar. Die Nymphe erschien und aus ihrer Hülle entsprang ein als Schäferin gekleideter junger spanischer Künstler, der nunmehr an der Seite des Präsidenten die Rolle einer Festkönigin spielte. Gleich seinem Vorgänger hatte auch dieses wohlgelungene Fest einen bitteren Nachgeschmack, denn es hatte viel Geld gekostet und „schlimm stand es um die Finanzen", die nur durch freiwillige Beiträge ins Gleichgewicht gebracht werden konnten. Diese Erfahrungen, dazu die Kriegsereignisse in Italien 1859—60 und die politisch unruhigen folgenden Jahre, die einen Rückgang der Mitgliederzahl des Künstlervereins herbeiführten, hatten die Wirkung, daß mehrere Jahre lang keine Cervarofeste gefeiert wurden. Die Sehnsucht nach der Wiederkehr der sorglos übermütigen Lustigkeit der althergebrachten Feier erlosch aber nicht im Kreise des Deutschen Künstlervereins; sobald die Verhältnisse sich günstiger gestalteten, als die beginnende Einigung Deutschlands und die Übernahme des Protektorats über den Künstlerverein durch König Wilhelm I. von Preußen neue Zuversicht erweckten, wagte man wieder Cervarofeste zu feiern. In A. Valladiers Buch „Das heutige Rom" wird irrtümlich behauptet, der König habe die Mittel zur Erneuerung des Cervarofestes gewährt, was auf ein Mißverständnis über die vom König dem Verein gewährte jährliche Unterstützung zurückzuführen ist. Ohne Zweifel ist aber die gebesserte finanzielle Lage des Vereins eine wesentliche Ursache für die Wiederaufnahme der historischen Festgewohnheit im Jahre 1869 gewesen. Das Glück begünstigte die Wünsche der Künstler: Der Pächter des Cervarogeländes machte keine Schwierigkeiten mehr bezüglich der Benutzung der Örtlichkeit, auch die päpstliche Polizei scheint frühere Bedenken aufgegeben zu haben, und das Fest konnte daher am 1. Mai endlich wieder einmal an der ehrwürdigen, seit dem Anfang des Jahrhunderts von der deutschen Künstlerschaft geliebten Stätte gefeiert werden. Doch ist die Beteiligung der anderen Nationen nicht so allgemein gewesen wie in früheren Jahren; die päpstliche Regierung wünschte, daß die Italiener nicht eingeladen würden, weil sie nationale, gegen den Kirchenstaat feindselige Kundgebungen dabei befürchtete, die Dänen lehnten die Teilnahme aus politischer Verstimmung gegen Deutschland ab, dagegen beteiligten sich die Franzosen, unter ihnen der im Kriege des folgenden Jahres gefallene Alexandre Regnault. Als Präsident prangte Anton von Werner „in schönster goldpapierner Herrlichkeit mit einem Purpurmantel auf einem Ochsenkarren", wie er selbst erzählt. Im Frühling 1870 gedachte der Verein abermals das Cervarofest zu feiern und erließ unter dem Vorsitz des Münchener Malers Otto Stöger folgende Einladung: „Die Deutsche Künstlerschaft wird in Erinnerung an die früheren schönen Feste ähnlicher Art auch in diesem Jahr ein heiteres Frühlingsfest in den Grotten von Cervaro feiern. Unsere berühmten und nicht berühmten Vorfahren aller Nationen vereinigten sich in den Grotten, um sich zu erinnern, daß die Kunst eine Gottheit ist, welche keinen Unterschied der Nationen kennt. Sie verlebten in froher Gesellschaft einen vergnügten Tag und ergötzten sich an olympischen Spielen. Auf solche Weise gedenken wir auch das jetzige Fest zu begehen und geben uns die Ehre, die Künstler aller Nationen einzuladen, an diesem konventionellen Feste teilzunehmen. Der Tag ist auf Sonnabend, 23. April, festgesetzt." Das Festprogramm kündigte einen Kampf zwischen dem Frühling und dem Winter an, dargestellt durch den Genius der Jugend und den Drachen der Kritik, Sieg des

Frühlings, Olympische Spiele unter Leitung des Herrn Fritz Schulze und Lanzenwerfen nach der Kritik. Wie viele Künstler sich beteiligten, ist nicht überliefert, aber die Zahl muß recht ansehnlich gewesen sein, denn ein italienischer Bericht meldet, daß außer den Deutschen Italiener, Spanier, Russen, Engländer, Amerikaner und der französische Bildhauer Depinay teilgenommen haben, und daß einschließlich der Zuschauer aus der besten römischen Gesellschaft und der Fremdenkolonie etwa 5000 Menschen draußen waren. Außer diesem Bericht, den Anatolio Scifoni in der Zeitschrift „L'Arte in Italia" unter dem Titel „La XXXI. Olympiade Cervaresca in Roma" veröffentlicht hat, liegt ein deutscher in der Kunstzeitung „Die Dioskuren" vor, welcher sehr kritisch gehalten ist und die dramatische Aufführung des Kampfes zwischen Frühling und Winter als ein völliges Fiasko bezeichnet. Dagegen erwähnt er mit Anerkennung eine nicht im Programm aufgeführte künstlerische Vorstellung der römischen Künstler, die ein Opferfest des Kaisers Vitellius pantomimisch wiedergaben. Während der italienische Beschreiber mit Genugtuung hervorhebt, daß diesmal entgegen der alten Gepflogenheit nicht unmäßig gezecht wurde und nach dem Mahl alle noch gerade stehen konnten, und daran die Hoffnung knüpft, daß diese Feste in Zukunft sich immer mehr verfeinern und daß aus den deutschen Cervarofahnen die „rohen" Inschriften verschwinden, übt der Mitarbeiter der Dioskuren eine Kritik an den deutsch-römischen Künstlerfesten im allgemeinen und beklagt, daß dieselben, die ehedem naiv und spontan waren, zur eigenen harmlosen Belustigung der Künstlerschaft dienen sollten, jetzt durch die Heranziehung des Publikums zu einer auf den Schein berechneten Schaustellung würden.

Die Berechtigung dieses Urteils wird durch die weitere Entwicklung bestätigt. Das leichtherzige derbe Sichausleben der Künstler in der romantischen Zeit hatte sich überlebt, die unbefangene jugendlich burschikose Selbstgenügsamkeit, welche die alten Cervarofeste und das ganze Treiben der P.-M.-Gesellschaft kennzeichnete, waren nicht mehr zeitgemäß; die Mehrzahl der deutschen Künstler fühlte das selbst und empfand auch, daß durch die zunehmende Beteiligung von nichtdeutschen Genossen dem Fest der ursprüngliche vertrauliche landsmännische Zug verloren gegangen war. Das Cervarofest des Jahres 1870 stellt daher den letzten wenig glücklichen Versuch dar, das historische Fest zu neuem Leben zu erwecken. Die politischen Ereignisse von 1870—71 beschleunigten den Verfall desselben. Nach der Erhebung Roms zur Hauptstadt Italiens wurde sofort ein Internationaler Künstlerverein daselbst gegründet, dem naturgemäß auch Deutsche beitraten, in dem aber ebenso selbstverständlich die Italiener das große Wort führten. Mit Beginn des Frühlings 1871 wandte sich dieser Verein an den Deutschen Künstlerverein mit der Anfrage, ob dieser wieder ein allgemeines Künstlerfest in Cervaro zu veranstalten beabsichtige; mit dieser Anfrage erkannte der Internationale dem Deutschen Verein das historische Anrecht auf die Führung zu. Der Deutsche Künstlerverein antwortete mit Rücksicht auf die kriegerischen Ereignisse und seine finanzielle Lage verneinend und überließ es den Italienern, die Veranstaltung in die Hand zu nehmen. Diese baten den in Venedig lebenden ehemaligen Generalissimus Nerly, das Präsidium zu übernehmen, und dieser wandte sich an den Deutschen Künstlerverein mit der Bitte um leihweise Überlassung der historischen Abzeichen, der Präsidentenkette, Orden und des Noahbechers, einer in Bronze ausgeführten Arbeit des Malers Franz Nadorp, worauf die Schenkung des Weinstocks an Noah nach dem Kopischschen Lied in Relief dargestellt war. Die Generalversammlung vom 14. April beschloß, dieser Bitte zu willfahren. In der Erörterung darüber wurde die Ansicht ausgesprochen, daß Nerly damit den

Deutschen Verein auf dem vom Internationalen zu haltenden Fest repräsentiere, und daß das Cervarofest auch künftig als ein deutsches angesehen werden sollte. Doch trat auch die Anschauung hervor, daß von nun an der Internationale Verein das Fest zu leiten habe. Diese Auffassung drang im folgenden Jahre völlig durch, als in einer Generalversammlung am 19. März 1872 über eine abermalige Anfrage des Internationalen Vereins verhandelt wurde. Dieser erklärte sich bereit, sich anzuschließen, wenn die Deutschen wie früher die Führung übernehmen wollten. Der Präsident Maler Donner war der Ansicht, die Leitung allgemeiner Künstlerfeste komme künftig dem Internationalen Verein zu, und der Deutsche Verein müsse die Gelegenheit ergreifen, sich von einer „lästigen Verpflichtung" zu befreien. In der Erörterung, die sehr lebhaft und langwierig war, wurde von einzelnen Nichtkünstlern nachdrücklich der deutsche Charakter des Cervarofestes betont, die Mehrheit jedoch stimmte der Ansicht des Präsidenten Donner bei, und mit 22 gegen 2 Stimmen wurde ausdrücklich beschlossen, von nun an die Veranstaltung solcher Feste ausschließlich dem Internationalen Verein zu überlassen und es den einzelnen Mitgliedern des Deutschen Vereins freizustellen, ob sie sich beteiligen wollten oder nicht. Dieser feierliche Verzicht der deutschen Künstler auf die Weiterführung der Cervarofeste hat seinem dermaligen Präsidenten einen schweren Vorwurf in der Presse eingetragen. Der Schriftsteller Gustav Flörke veröffentlichte in Paul Lindaus „Gegenwart" einen scharfen Angriff gegen Donner, dem er vorwarf, ein ruhmvolles vaterländisches Erbe verspielt und sich unfähig gezeigt zu haben zur Wahrung ehrenvoller deutscher Erinnerungen. Nach seinem Urteil seien die Italiener nicht imstande, das Cervarofest in seiner Echtheit zu feiern, indem sie durch Prunk ersetzten, was ihnen an Sinn und Witz fehlte; anstatt den Hauptwert auf das eigene und eigenartige Vergnügen der Künstler unter sich zu legen, machten sie daraus eine anspruchsvolle öffentliche Schaustellung, der jedermann gegen Eintrittsgeld beiwohnen könnte. In der Kritik Flörkes steckt viel Wahres, aber sein wohlgemeinter vaterländischer Eifer schoß doch über das Ziel hinaus, wenn er den Verfall der Cervarofeste den damaligen Leitern des Deutschen Künstlervereins zur Last legte; denn er übersah, daß der Wandel der Zeiten, dem die Einzelnen ohnmächtig gegenüberstehen, den deutschen Cervarofesten das Grab bereitet hat, wie er ein Vierteljahrhundert vorher den Untergang des Bajoccoklubs und der P.-M.-Belustigungen herbeigeführt hat. Der Internationale Künstlerverein hat seit 1872 nicht mehr regelmäßig, aber öfter Cervarofeste veranstaltet, die in der Tat etwas ganz anderes waren, als die alten deutschen Feste, zu denen nach und nach die fremden Kunstgenossen als Gäste und Teilnehmer zugelassen worden waren. Sie wurden zu künstlichen Nachahmungen ohne selbständige Eigenart, prunkvollen Kostümfesten, deren Zweck oft vorwiegend in dem damit zu machenden Geldgeschäft bestand. Einzelne Male haben noch deutsche Künstler daran teilgenommen, die letzten Versuche des Internationalen Vereins, das Fest zu erneuern, ließen unsere Künstlerschaft völlig gleichgültig. Den Gipfel der Entartung erreichten die Veranstaltungen des Internationalen Künstlervereins unter dem Namen des Cervarofestes mit einem solchen während des Karnevals 1904 im Teatro Costanzi(!) zu Rom. Mit der eigenartigen Kulturerscheinung der romantischen Zeit, die dem deutschen Künstlerleben in der Ewigen Stadt fast ein halbes Jahrhundert hindurch sein merkwürdiges humorvolles Gepräge gegeben hat, haben die Cervarofeste des Internationalen Künstlervereins nichts gemein als den Namen.

RUNDSCHAU

Sammlungen

KERTSCH

Eines der ältesten, wenn nicht das älteste Provinzial-Museum Rußlands — das „Altertums-Museum" zu Kertsch in der Krim feierte im Juni sein hundertjähriges Bestehen. Die Lage der Stadt als Verbindungskette des Schwarzen und Asoffschen Meeres, an deren Küstenländern sich Reste griechischer, römischer, byzantinischer, genuesischer und tatarischer Kulturen mit derjenigen der Skythen kreuzen, machte Kertsch zu einem Mittelpunkt der archäologischen Forschungen und Ausgrabungen, welche im Laufe eines Jahrhunderts von russischen wissenschaftlichen Instituten und Gelehrten unternommen wurden.

Die eigentliche Jubiläumsfeier des Kertscher Museums soll erst im September stattfinden, gleichzeitig mit einer allrussischen Archäologen-Konferenz, welche eine Gesamtübersicht über die Resultate der archäologischen Untersuchungen in Südrußland während der letzten Jahre zu geben verspricht. *P. E.*

KÖLN

Im Lichthof des Kunstgewerbemuseums zeigt Professor Karl Schaefer die unter seiner Leitung im Kunstgewerbemuseum und in der alten Abteilung des Wallraf-Richartz-Museums angeschafften Erwerbungen. Es ist zunächst rein quantitativ eine stattliche Anzahl von Kunstwerken, die Professor Schaefer während seiner nunmehr sechsjährigen Tätigkeit in Köln zusammengebracht hat. Ein großer Teil ist allerdings auf dem Wege des Tausches, als Geschenk oder als Leihgabe an die Museen gekommen, da die zur Verfügung stehenden Ankaufsmittel sehr gering sind. Zwingen schon finanzielle Umstände zu einer Konzentration auf das wenige, so lag es doch schon im vornherein im Plane Schaefers, nicht ehrgeizig alles zu sammeln, sondern sich auf einige Gebiete zu beschränken. So ist es insbesondere die rheinische mittelalterliche Plastik, die Professor Schaefer, da sie in einem Kunstgewerbemuseum alten Stils nur mehr zufällig vertreten war, gesammelt hat. Daneben ist es das deutsche Porzellan des 18. Jahrhunderts, dessen in der Meißener Frühzeit noch klaffende Lücken durch Ankäufe figürlicher Stiche glücklich ergänzt worden sind. Die Renaissance ist mit Neuerwerbungen so gut wie gar nicht vertreten, eine Tatsache, die ganz zwingend im Wandel des Zeitgeschmackes ihre Erklärung findet.

Da Professor Schaefer in den Publikationen des Kölnischen Kunstgewerbevereins ausführlich und mit reichem Abbildungsmaterial über die Neuerwerbungen berichtet hat (1924 über die plastischen, 1926 über die keramischen Neuerwerbungen), können wir uns damit begnügen, auf das Wichtigste referierend hinzuweisen.

Trotz der Marktseltenheit guter romanischer Plastik konnte das Museum seine Bestände durch die Holzskulpturen zweier Cherubim von ikonographisch besonderem Typus (Nordwestdeutschland um 1250) als Stiftungen des Geheimrats Hagen und durch ein Kruzifix von edler Form (Pappelholz, oberrheinisch um 1200) ergänzen.

Die kölnische Plastik des 14. Jahrhunderts ist durch die Sitzfigur eines heiligen Nicasius und die Büste eines Apostels glänzend vertreten. Das Bild einer Entwicklungsgeschichte der Kölner Plastik erfuhr fernerhin durch den Torso einer großen Kalksteinmadonna aus dem Karthäuserkloster (als Leihgabe der evangelischen Kirchengemeinde) eine Bereicherung. Die übrigen plastischen Erwerbungen führen u. a. die mittelalterliche Plastik Westfalens ein und haben ihre Höhepunkte in einer Holzmadonna von Hans Leinberger, als einem guten Beispiel gotischen Frühbarocks, und in einem in der farbigen Fassung besonders gut erhaltenem Erbärmdebild vom Mittelrhein (16. Jahrhundert).

Von den Bildererwerbungen seien insbesondere genannt ein Frauenporträt vom Meister von St. Severin als Geschenk der Frau von Guilleaume, drei Altarbilder vom Sippenmeister als Leihgaben der Kirche in Vallendar, ein Cranach aus der Spätzeit (Amor als Honigdieb von 1531) und ein Bild des Meisters der weiblichen Halbfiguren die Gefangennahme Christi darstellend.

Das Kunstgewerbe erfuhr, wie schon erwähnt, insbesondere durch den Ankauf von Porzellan eine Bereicherung. Daneben wurde die Sammlung rheinischen Steinzeugs, die ja schon hervorragend im Museum vertreten ist, durch besondere Prachtstücke ergänzt. Die Glanzstücke der Porzellanerwerbungen sind einmal die Krinolinenfigur von Kändler (um 1745) als Geschenk des Geheimrats von Schnitzler und Stücke aus einem Service, das Höroldt in Meißen 1745 für den Kurfürsten Clemens August von Köln mit Chinesenmalereien dekorierte.

Die weiteren Erwerbungen gelten den im Entstehen begriffenen Abteilungen: der Abteilung für Kostümgeschichte, die mit farbigen französischen und englischen Modekupfern, Fächerentwürfen und Miniaturen, und der Empireabteilung, die mit einigen guten deutschen Möbeln vertreten ist. Zu erwähnen bleibt noch, daß die der Bibliothek angeschlossene Sammlung von alten Reisewerken und Kupferstichblättern aus der Kulturgeschichte der Rheinlande, durch das kostbare Werk „Collection de cinquante Vues du Rhin depuis Spire jusqu'à Düsseldorf," gezeichnet von L. Janscha, gestochen von Ziegler, als Geschenk des Geheimrats Strauß eine besondere wichtige Erweiterung erfuhr. *Ernst Scheyer.*

ULM

Das Museum beabsichtigt, im Laufe der nächsten Jahre in mehreren Ausstellungen die gesamte Entwicklung der Ulmer Kunst von der Reformation bis zum 19. Jahrhundert vorzuführen. Eine erste Ausstellung, die Epoche vom Bildersturm bis zum Dreißigjährigen Kriege umfassend, soll, wenn möglich, an Weihnachten in den Räumen des Schwörhauses eröffnet werden. Eigentümer von Ulmer Stücken — in Betracht dürften vor allem gemalte Bildnisse, Werke der Goldschmiede- und Schreinerkunst kommen — werden um Nachricht an die Direktion des Museums der Stadt Ulm gebeten.

WIEN

In den Monaten März und April fand im Wiener Künstlerhaus die Ausstellung von Gemälden statt, durch welche in den Jahren 1920—1923 die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums zu Wien bereichert wurde. Anläßlich dieser Gelegenheit hat Direktor Gustav Glück dem Kataloge dieser Ausstellung ein ausführliches Geleitwort beigegeben, dem sich ein von Ludwig und Balders verfaßtes kritisches Verzeichnis der Gemälde anschließt. Den Katalog beschließt ein reiches Abbildungsmaterial, in dem ein jedes Bild in wohlgelungenen Reproduktionen beigefügt ist, so daß sich derjenige, der die Ausstellung nicht besuchen konnte, leicht orientieren kann[1].

Bei der Vermehrung der ehemaligen Kaiserlichen Galerie kam es dem trefflichen Leiter dieser Sammlung darauf an, „die Bestände mancher Abteilungen zu erhöhter Vollständigkeit auszubauen und damit das Gesamtbild der Sammlung zu einem reicheren, volleren, schöneren Eindruck abzurunden. Keineswegs aber handelt es sich bei diesen Versuchen um eine revolutionäre Neigung, die dahin gerichtet wäre, das Bestehende umzustürzen und das Vorhandene zu mißachten. Im Gegenteil! Bescheiden ergänzend soll das Neue zu dem Ererbten hinzutreten, sich damit in voller Eintracht verbinden, ja manchmal zu einer reicheren Vorstellung nur den Hintergrund bilden, von dem sich die alten Kleinode noch glänzender abheben als bisher." Aus dem Geleitwort erfahren wir, daß die neuen Erwerbungen ohne jegliche materielle Unterstützung des österreichischen Bundesstaates zustande gekommen sind. Das neue Material setzt sich ausschließlich aus „Widmungen und Vermächtnissen" zusammen, „aus Erwerbungen, die auf dem Wege des Tausches gemacht worden sind, und endlich aus einigen glücklichen Funden, welche dem in ehemals kaiserlichen Schlössern und in Magazinen noch vorhandenen Vorrate von alten Gemälden abgewonnen werden konnten". Wertvolle Vermächtnisse machten der Galerie: der Domherr Dr. Hackelberg-London, der Kunsthistoriker Oswald Kutschera-Woborsky und Richard Lieben. Unter den Schenkern sind zu nennen: der regierende Fürst von und zu Liechtenstein, Freiherr Grundherr-München, Moriz Lindemann-Wien mit wichtigen Frühwerken österreichischer Künstler des 15. Jahrhunderts, sodann Camillo Castiglione. Aber der größte Teil der neuen Erwerbungen ist auf dem Wege des Tausches geschehen. Sie „umfassen fast alle europäischen Malerschulen vom 15. Jahrhundert an bis zum 18. Jahrhundert. Sowohl dem künstlerischen Werte als auch der Anzahl nach beträchtlich ist die Vermehrung der altdeutschen Abteilung, die ja schon früher zu den reichsten und vollständigsten der Galerie gehört hat. Vor allem muß hier hervorgehoben werden ein süperbes kleines Bildnis einer Venezianerin, das Dürer gleich nach seiner Ankunft in Venedig 1505 malte. Nicht minder bedeutend sind auch drei Werke Altdorfers aus seinen verschiedenen Schaffensperioden; ferner ein liebliches Marienbild vom Meister des Marienlebens, eine Kreuztragung Christi von Hieronymus Bosch, eine Beweinung Christi von Jan de Cock und Jan van Scorel's Darstellung der Geschichte der Ruth. Die herrliche Suite von Bildern des Rubens wurde ergänzt durch die lebenswahren Bildnisse des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin Infantin Isabella, „die in der ersten Zeit nach der Rückkehr des Künstlers aus Italien geschaffen, ihn von einer bis-

[1] Gustav Glück, Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Erwerbungen in den Jahren 1920—1923. Mit 57 Abbildungen. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien 1924.

her in der Galerie nicht vertretenen Weise zeigen".

Nicht nur die österreichischen, deutschen und vlämischen Abteilungen, sondern auch die der Holländer wurde stark bereichert. Wir nennen hier: Aart de Gelder's „Beschneidung Christi", Thomas de Keijser's Herrenbildnis, Bartholomäus van der Helst's Damenporträt, Jan van Goijen's „Blick über die Oude Maas auf Dordrecht", Philipp Wouwerman's „Dünenlandschaft", Aart van der Neer's „Große Mondscheinlandschaft", Jan Hackert's prächtige Waldlandschaft mit Jägern. Von Italienern des Cinquecento Tintoretto's farbenreiche „Geißelung Christi" und eine Grablegung Christi von Jacopo Bassano. Die Erwerbung von Goya's Selbstbildnis füllt eine empfindliche Lücke der spanischen Abteilung aus, das Bild kann aber mit dem berühmten Bildnis der Señora Céan Bermudez, welches 1908 aus dem Kunstsalon H. O. Miethke in Wien in die Galerie von Budapest gelangte, kaum konkurrieren. Dafür gelangte aber in die Wiener Galerie jetzt eines der großen Meisterwerke des Velazquez, ein Bild von bezaubernder, überwältigender Wirkung: das Porträt der Infantin Margareta Theresia, entstanden ein Jahr vor des Meisters Tode und 1659 von Philipp II. an Kaiser Leopold II. zusammen mit dem Porträt des Infanten Philipp Prosper gesandt. Dieses im vorigen Jahre im Depot der Wiener Hofburg entdeckte Bild ist das Original jener wahrscheinlich von Carreños Hand ausgeführten, in den Farben veränderten Kopie, welche während langer Zeit als Werk des Velazquez in der Kaiserlichen Galerie zu Wien hing.

Zu den übrigen glücklichen Funden gehört das lebenswahre Bildnis des berühmten Theologen und Humanisten Jacob Ziegler, gemalt von Wolf Huber, und eine interessante große Tafel von Hans Baldung „Lot und seine Töchter", welche aus der Spätzeit des Künstlers, aus dem Jahre 1537, stammt und gewisse fremde Einflüsse aufweist.

Überblicken wir diese stattliche Reihe von von neuen Erwerbungen — im ganzen 57 Stück — und noch einige andere Geschenke, die nicht erwähnt sind, weil sie erst während der Drucklegung des Kataloges zugekommen sind, so müssen wir mit aufrichtiger Genugtuung konstatieren, daß die Wiener Galerie, dank den unermüdlichen Bemühungen ihres umsichtigen Leiters und der wissenschaftlich geschulten Mitarbeiter — besonders von Ludwig v. Balders — in einer kurzen Spanne von Zeit um ausgezeichnetes und wertvolles, kunsthistorisches und künstlerisch bedeutendes Material bereichert wurde. *Gabriel v. Térey.*

ZEICHNUNGEN ALTER MEISTER IM LANDESMUSEUM ZU BRAUNSCHWEIG

Niederländer des 17. Jahrhunderts. Herausgegeben von E. Flechsig, Prestel-Verlag, Frankfurt a. M. 1926.

Nachdem von den Zeichnungen des Braunschweiger Museums an gleicher Stelle 1920—1922 die deutschen Blätter, 1923 in zweiter Mappe die Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts erschienen, liegen jetzt die Niederländer des 17. Jahrhunderts vor, worauf Italiener und Franzosen diese Braunschweiger Serie abschließen sollen. Wieder ist in den Wiedergaben Ausgezeichnetes geleistet. Flechsig hat einen Katalog beigegeben, der allerdings viel weniger eingehend ist als etwa derjenige zu den bei Prestel erschienenen Hamburger Niederländern. Ob Kohle, Kreide, Feder oder Lavierung vorliegt, die Blätter rücken den Originalen äußerst nahe. Wieder wird die Maschine zur Aufnahme des gesamten Tatbestandes benutzt, so daß auf Wiedergabe der durchseeltesten Stelle des Meisterstriches genau so viel Wert als auf Wiedergabe der Stockflecken gelegt wurde. In den „Monatsheften für Bücherfreunde und Graphiksammler" 1925 habe ich zusammengefaßt, was man bei allen Vorzügen solchen Verfahrens doch zugunsten einer konstruktiveren, weil den Urzustand archäologisch wiederherstellenden und insofern eigentlich geschichtswissenschaftlicheren Anwendung unserer Reproduktionstechnik — für manche durch Flecken usw. „malerisch" entstellte Blätter — sagen kann.

Von den wiedergegebenen Blättern kommen 10 auf die Südniederlande, 22 auf nordniederländisches Gebiet. Vertreten ist viermal der Name van Dycks, ein merkwürdig italienisierendes Blatt darunter, zum Teil wie nach Motiven südlicher Plastik und Malerei skizziert. Dann zwei untereinander auffallend verschiedene David Vinckeboons, wovon man sich das eine, J. Bruegel nachträglich signierte Blatt auch als von anderer Hand vorstellen kann. Ein Hauptstück bleibt Jordaens' „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel". Es folgen Seb. Vrancx, R. Savery und Fr. Franken II, womit die vlämische Reihe schließt. Auf holländischer stehen J. Pynas, ein bezeichneter, charakteristischer Buytewech, A. van de Venne, ein Blatt des Bloemaertkreises, das ganz zu Unrecht dem Honthorst zugeschrieben wird, Dirck Hals, P. Molyn, Roghmann, der seltene A. de Verwer, drei Blätter aus der Schule Rembrandts und die J. A. Backer zugewiesene Zeichnung. Es

folgt der seltene G. van Zyl, M. Stoop, drei Philips Konick zugeschriebene Blätter, zwei G. van Eeckhout, ein schöner Samuel van Hogstraten, der seltene Matheus Bloem, und eine C. Dusart zugewiesene Zeichnung. Neben Blättern von künstlerischem Reiz stehen einige, die nur geschichtliches Interesse haben. *Roh.*

Ausstellungen

FRANKFURT a. M.

Das Kupferstichkabinett des Städel entbreitet in beiden Flügeln des Erdgeschosses vom alten Museum einen edlen Teil seines Bestandes: das fast lückenlose Radierwerk Rembrandts.

Verschiedene Zustände desselben Vorwurfs wurden nebeneinander aufgereiht, die Anlaß bieten zu technischen, künstlerischen und psychologischen Studien.

Außerdem konnten 24 Zeichnungen mit Hilfe einiger weniger Leihgaben aus Frankfurter Privatbesitz zusammengebracht werden.

Die von Schrey veranstaltete Schau wirkt in ihrer machtvollen Gesamtheit wie ein Traum göttlichen Menschseins. Blätter wie die „Taufe des Kämmerers", der „Tod Marias", „Das Hundertguldenblatt", „Der Calvarienberg" und „Christus wird dem Volke vorgestellt" zeigen die Einzigartigkeit Rembrandts mit den natürlichsten Mitteln, im Diesseits stehend, Raum, Gestalt und Handlung in metaphysische Erhöhung zu rücken.

Auch unter den Zeichnungen sind Arbeiten von außerordentlicher Qualität. Mit wenigen, wuchtigen Strichen wurden zwei, drei Personen zu einem bildhaft dramatischen Vorgang verknüpft, die Einzelgestalt ohne Sichtbarmachung des geometrischen Raumes durch die Intensität ihres Volumens in die Wirklichkeit gezaubert. „Joseph deutet die Träume des Pharao" und „Nathan ermahnt David" zeigen noch bei höchster Vergeistigung die Wucht der Rembrandtschen Hand. Eine in Paris neu erworbene holländische Kanallandschaft gibt subtile Verknüpfung des Kontrastes: Kompaktheit der Massen und melodische Beschwingtheit.

Wir können uns nicht erinnern, je die graphische Ausstellung eines Meisters gesehen zu haben, die soviel Weite, Unendlichkeit und Beglückung zu schenken vermochte, wie diese Schau.

Liebighaus: In der Abteilung der ostasiatischen Kunst einige wertvolle Leihgaben. Ein mächtiger Steinkopf mit Krone ist das älteste Dokument chinesischer Kunst (frühe Wei-Dynastie). Feierlich in starrer Größe wirkt ein Buddhakopf in Granit (Tangzeit). Ein Köpfchen mit bekrönendem Schmuck (ebenfalls Tang) zeigt erstaunlich individuellen Ausdruck, ähnlich wie eine spätrömische Arbeit oder eine barocke Skulptur. Die Göttlichkeit Buddhas ist in einer Holzbüste ins Allzumenschliche verzerrt. Durch schnörkelhafte Verzierung hat ein gußeiserner Kopf (Ming-Dynastie) dekorative Akzentuierung erhalten. Ein geöffneter Altar mit drei stehenden Einzelgestalten in Vorderansicht (aus der Provinz Schantung, Leihgabe von Prof. Wilhelm, mit großer Inschrift auf dem Sockel) wirkt durch seinen Kontrast von Ruhe und Rhythmik.

Aus dem indischen Kulturkreise stammen zwei Reliefblöcke mit Architekturumrahmung mit den aus Tempelfassaden bekannten, erotischen Szenen von spontaner Lebendigkeit.

Kunstverein: Die Corinthausstellung ist nicht mit der ganz umfassenden Schau der Berliner Nationalgalerie zu vergleichen, trotzdem auch hier erkennbar wird, wie sehr die Wirkung des Meisters aus dem vitalen Format seiner Persönlichkeit entsprang. Je unkomplizierter und in sich beruhender der Vorwurf ist, desto mächtiger und einfacher ist die Bildgestaltung. Welche künstlerische Strömung auch Corinth mitgerissen hat, immer, sei es in der farbigen Wollust des Impressionismus (wie in den „Frühlingsblumen" und in dem „Porträt von Fritz Proells") oder in der lapidaren Schlagkraft der letzten, fast lebensabgewandten Periode (wie in den Selbstporträts), macht die strömende Expansivität die starke Wirkung.

Flechtheim und Kahnweiler: Die Landschaften und Straßenbilder in Aquarell von Christian Beyer (Kassel) zeigen kultivierte Farbigkeit, die Skizze eines Rennens darüber hinaus Temperament und Elan. *Sascha Schwabacher.*

WIESBADEN

Die Herbstausstellung im Nassauischen Kunstverein im Neuen Museum gibt vornehmlich Felixmüller das Wort. Seine Kunst steht festumrissen als Revolutionstypus in unserer Erinnerung. Spartakidenästhetik, Umsturz und Durchbruch. Goldne Rücksichtslosigkeiten. Viel Geeignetes, um Entrüstungen wachzurufen. Heute, in Summa von 1920—1926 eine Bravheit, als ob wir schon seit zwanzig Jahren im Völkerbund säßen. Gefühlvolle Titel: Liebespaar am Frühlingsabend, Titus mit Blumen, Luca im Papierhut, Sommerliche Frau, Frierendes Kind, Alter Kirschbaum in Blüte. Technisch sind die Härten und Brutalitäten von einst überwunden, aber es ist

keine Klärung erreicht, sondern — einstweilen — eine flackernde, unruhige Sprache, die mit der angestrebten Wendung zur Biederkeit disharmoniert. Sichtlich Durchgangsstadium. Eigentlich warm wird man erst vor den Holzschnitten. Eine nicht uninteressante Erscheinung ist Kottenkamp, der in einer schweren, fast plumpen Technik und ausladendem Vortrag, mit einer gewissen Zurückhaltung schließlich dann doch loslegt und sich als Temperament entpuppt. Zwischendurch auch mit Humor. Ebenfalls mit Temperament, aber nicht ganz frei von Pose, wirft sich Rath in die Bresche. Am stärksten wirken vorläufig seine Zeichnungen, blendend elegant und schmissig hingeworfen.

Die Galerie Banger, vordem Wiesbadens führender Kunstsalon, die in den Kriegsjahren und der Folgezeit ihre ständigen Ausstellungen einstellte, eröffnete am 5. September ihre Räume wieder, und zwar mit der „Freien Frankfurter Künstlergruppe", einer kleinen Vereinigung von Künstlern älterer gemäßigter Richtung. *ch.*

Entdeckungen und Funde

EINE SCHONGAUER-URKUNDE

Kontschaft, daß eyner sine lere jare uß gedinet habe.

Wir der Rat zu Franckenfort an dem Meyne gelegen Bekennen und thun kunt offentlich inne und mit diesem brieffe, daß vor uns komen ist Hans von Michelbach goltsmit des Heiligen Riches und unser Burger und mit ime Ludwig Schongauer von Colmar Goltsmitgeselle und gabe uns derselbe Hans zu erkennen, wie gedachter Ludwigen daß goltsmithandwerck by ime gelernet gehabt und demselben hantwerg inne frembden landen nach zu wandern willens, darumb gedachtem Ludwigen kontschafft der warheit, wie er sich in synen lere jaren by ime gehalten und eynen abescheit gnommen hette, noit wer. Domit nun derselbe Ludwig sine lere jare antzeigen und gefürdert werden moge, So sagete und bekante gemelter Hans Michelbach unser Burger, daß itztgenanter Ludwig Schongauwer das goltsmithantwerk by ime vier Jare lang inne syner behusung gelernet, ime getruwelich gearbeitet und die lere jare gantz ußgedienet, auch mit dinstbarer gehorsamkeit Erlich und Erbarglich by ime gehalten, als eynem frommen gesellen gepuret und zemet, und eynen gonstigen abescheit von ime gnomen habe, deß uff Sant Martins des heiligen Bischoffs tag nehstkonfftig [1503. 11. November] fünff jare werden und sich der maißen by ime gehalten, daß er sich deß von ime billich mit danckbarkeit berome und ime dessen schin und kontschafft zu geben willig und schuldig sy. Deß zu orkunde haben wir der benanten unser Stede ingesigel an deser briff umb gemelten unsers Burgers flisiger bete willen thun hencken. Geben uff Fritag nehst nach Unser Frauen tag Assumptionis als man zalte nach der gepurt Christi unsers Herrn dusent V hundert und dry Jare. (Stadtarchiv Frankfurt a. M. Ugb. C. 30. korrigiertes Konzept.)

Der Goldschmied Hans Michelbach (1481 bis 1514 †) gehörte zu den hervorragenden der 18 mit ihm gleichzeitig lebenden Meister. Die Schwester des bekanntesten Frankfurter Stickereimeisters Claus Ingram von Heidelberg ist seine Frau. Zu den Malern Caldenbach, Vater und Sohn, dem Hans und Martin, genannt Heß, steht er in freundschaftlicher Beziehung. Im Gegensatz zu den stolzen Guldenlewes, den Hugs und Dirmsteins, Frankfurts kapitalistischen Goldschmieden, ist Hans Michelbach ein feiner stiller Mann. Zu ihm kam der Schongauersproß aus Kolmar. Ganz auffällig ist an dieser Urkunde, die ein Unikum als früheste „Kundschaft", der Dank des Meisters an den Gesellen. Eine zwei Jahre später ausgestellte Kundschaft für einen Frankfurter angesehenen Bürgersohn, den Goldschmied Halmberg, steht in sachlicher Nüchternheit fern ab unserem ganz eigenartigen Dokument. Der vom 11. November 1498 bis 18. August 1503 in Frankfurt am Römerberg im Goldschmiedshaus Dachsburg arbeitende Geselle Schongauer könnte noch ein Sohn des Malers Martin sein oder er ist der Sohn des Goldschmiedebruders (Aus dem Gwinner redivivus.) *Dr. Zülch.*

Von Künstlern und Gelehrten

Am 4. September wurde Ernst Steinmann sechzig Jahre alt. Ihm gilt nachträglich noch der herzliche Glückwunsch deutscher Kunstwissenschaft, die in ihm einen ihrer vornehmsten Vertreter verehren darf, dessen Leistungen vor allem auch das Ausland anerkannt hat, seit er sich durch sein grundlegendes Werk über die sixtinische Kapelle als der Michelangelo-Forscher unserer Zeit erwiesen hatte. Diesem Titanen der italienischen Kunst und der italienischen Renaissance im weiteren Sinne gilt Steinmanns wissenschaftliches Lebenswerk und es darf verraten werden, daß dieses —

soweit es auf Michelangelo Bezug hat — in Kürze durch eine große Michelangelo-Bibliographie gekrönt werden wird, die als stattlicher Band in den Schriften der Bibliotheca Hertziana demnächst erscheint. Längst ist die von Steinmann begründete und seit dem ersten Tage des Bestehens geleitete Bibliotheca Hertziana zu einem Mittelpunkt deutscher Kunstforschung in Rom geworden und nicht zuletzt muß man es dem Takt ihres Direktors danken, wenn von hier aus wieder lebendige Beziehungen auch zu den Fachgenossen der anderen Nationen (zu den italienischen Kollegen in erster Linie) gepflegt werden. Für die Wissenschaft und das deutsche Ansehen im Auslande hat Ernst Steinmann Jahrzehnte hindurch so vorbildlich gewirkt, daß wir ihn noch lange am Werke zu sehen hoffen. —

Wilhelm Pinder, der Ordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Leipzig, hat den an ihn ergangenen Ruf als Nachfolger Hauttmanns auf den Münchner Lehrstuhl angenommen. Damit ist in der Tat der Berufenste unter den deutschen Professoren dem Erbe Wölfflins verpflichtet worden. Mit Pinder standen übrigens noch in engster Wahl Wilhelm Waetzoldt-Berlin und Hans Jantzen-Freiburg. *B.*

Neue Bücher

KEHRERS „SPANISCHE KUNST"

Kehrers neue Arbeit[1] will nicht Kunstgeschichtsschreibung im überlieferten Sinne geben, vielmehr ist des Verfassers Ziel dies, das Wesen der spanischen Kunst im ganzen aufzuzeigen und den Kontrast des generell Spanischen zum Italienischen zu verdeutlichen. Für ihn gibt es eine sehr klar faßbare spanisch-romanische Formvorstellung im Gegensatz zu der italienisch-romanischen Vorstellungswelt und wenn wir in diesem Sinne das Fazit der hier geleisteten Arbeit vorwegnehmen dürfen, muß gesagt werden, daß Kehrer, den Spuren seines Lehrers Wölfflin folgend, eine ausgezeichnete Arbeit geleistet hat, die im Rahmen der spanischen Kunstliteratur unbedingt ihren hohen Rang behaupten wird und die zunächst einmal eine höchst willkommene Ausrundung der bisherigen kunstgeschichtlichen Forschung im Sinne großzügiger Synthese versucht. Dieser synthesischen Anlage gemäß gliedert Kehrer seinen Stoff in zwei Hauptgruppen, deren erste mongraphisch die Hauptmeister der spanischen Kunst erklärt (Greco, Velásquez, Ribera, Zurbarán, Murillo, Goya), während der weniger umfangreiche zweite Teil die formalen Prinzipien behandelt, beginnend mit einem fein empfundenen Kapitel über die spanische Seele. Dieser zweite Teil gibt als solcher das eigentliche Fazit des ersten, letzte Formulierung der Summe von Erkenntnissen, die der Leser längst bei der Lektüre der großartigen einzelnen monographischen Abschnitte des ersten Teiles gewonnen hatte.

Wer Kehrers frühere Arbeiten kennt, ist überrascht von den nicht zu leugnenden Qualitäten der Diktion und der Art, wie er sowohl geistig wie künstlerisch jeweils das Thema zu meistern versteht. Abschnitte wie die über Greco, Velásquez und Zurbarán beispielsweise sind mustergültige Leistungen eines Kunstforschers, dem die Gabe verliehen ist, Tatsachen der Wissenschaft künstlerisch darzustellen und niemals dem einzelnen zu Liebe die meisterliche Formung im Großen auch nur einen Augenblick zu übersehen. Dabei sind die Akzentsetzungen überall mit überzeugender Sicherheit herausgearbeitet und die Beziehungen der Persönlichkeiten ebenso klar wie fesselnd dargelegt. Tritt auch im ganzen nirgends eine merkbare Wertverschiebung gegenüber der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung ein — vielleicht die grundsätzliche Einstellung zu Ribera-Zurbarán ausgenommen —, so muß dennoch anerkannt werden, daß Kehrer das spezifisch Spanische in der Kunst dieser Meister so fein herausdestilliert hat, wie es bisher wohl ähnlich noch nicht versucht wurde.

Zu bedauern bleibt nur, daß — so dankbar man an sich auch die reiche Illustrierung des vorbildlich ausgestatteten Bandes anerkennen muß — diese oftmals doch noch zu spärlich ausgefallen ist, so daß man speziell in dieser Hinsicht von der nächsten Auflage eine wesentliche Bereicherung erhoffen möchte.

Kehrers Buch aber, davon sind wir überzeugt, wird seinen Weg gehen; denn es ist im wahren Sinne des Wortes eines der besten Lesebücher der Kunstgeschichte, die uns das letzte literarisch überaus fruchtbare Jahrzehnt beschert hat, ein Buch voll großartiger Ideen und von einem kosmopolitisch überragenden Niveau. *Biermann.*

[1] Hugo Kehrer, Spanische Kunst. Von Greco bis Goya. Mit 250 Abbildungen. 1926. Hugo Schmidt Verlag, München.

KLEINE ANZEIGEN

In Meyers „Reisebüchern" (Bibliographisches Institut, Leipzig) ist kürzlich der Band Unteritalien erschienen, dessen Bearbeitung Prof. Schoener in Rom gemacht hat. Auch hier ist die kartographische Ausstattung sehr reichhaltig. Mit diesem Band ist der dreibändige „Italien-Meyer" wieder komplett geworden. *B.*

SAMMLER UND MARKT

LONDON

Das wichtigste Ereignis in der kommenden Saison des englischen Kunstmarktes wird die Versteigerung der Michelhamsammlung sein, für die der Besitzer, ein bekannter Finanzier, ungefähr 3000000 £ ausgegeben haben soll. Die Summe wie der Charakter der Kollektion mögen jenen andern großen Privatsammler, den vor einiger Zeit verstorbenen Seifenkönig Leverhulme, ins Gedächtnis zurückrufen. Im Mittelpunkt des Interesses werden natürlich wieder die englischen Porträtisten des achtzehnten Jahrhunderts stehen, worunter in erster Linie die „Anne, Lady de la Pole" von Romney, ein „Star Picture", das ein Jahr vor dem Kriege bei Christie 41370 £ eingebracht hatte. Es war das die höchste Summe, die je auf einer englischen Vente für ein Gemälde bezahlt worden war. Der Rekord wird für den Augenblick bekanntlich von der „Mrs. Davies Davenport", einem andern Romney, innegehalten (60900 Pfd. Sterl.). Dieser Rekord mag die Versteigerung der Michelhamsammlung überleben, aber die Vente wird auf jeden Fall beweisen, daß die angelsächsische Welt ihre eigenen, von den festländischen völlig verschiedenen, kritischen Standards hat. Neben den Romneys gibt es Porträts von Hoppner, Lawrence, Gainsborough, Boucher („La Pipée aux Oiseaux", „La Fontaine d'Amour"), Raeburn, Lely, Lucas Cranach (Luther, Calvin, Johann der Kurfürst) und einer Schar von Akademikern des neunzehnten Jahrhunderts. Die Versteigerung der Gemälde ist auf den zweiten Tag angesetzt. Am ersten erfolgt die des Porzellans (Sèvres, Dresden, famille-rose), der Skulpturen (eine Statuette von Falconet), der Bronzen und der französischen Möbel (Dumur, Denizot, Riesener, Delorme, Boudin, Tapisserien aus den Webereien von Aubusson und Beauvais). Die Vente wird im November an einem einstweilen noch nicht bekannten Datum stattfinden, und zwar im Hause des Lord Michelham mit Hampton als dem Auktionär. *F. Bodmer.*

MÜNCHEN

Am 7. Oktober findet bei Hugo Helbing die Versteigerung des Nachlasses des Kaukasusforschers Professor Merzbacher statt. Von seinen ausgedehnten Reisen, die den Gelehrten auch nach Afghanistan, Turkestan, Persien und Indien führten, brachte der Verstorbene viele Kunst- und kulturhistorisch bedeutende Gegenstände in die Heimat. Schöne Waffen und Metallarbeiten, wie Wasserkannen, Ampeln, Moscheeleuchter nehmen neben Lack-, Holz- und Lederarbeiten einen breiten Raum ein. Aus der kleinen Zahl der Keramiken sind Samakand-Teller und indische Arbeiten hervorzuheben. Eine besondere Vorliebe Professor Merzbachers galt der Textilkunst. Hinzuweisen ist hier vor allem auf die Reihe herrlicher gestickter sartischer Leinendecken, auch indische, persische und boccharische Stickereien, Stoffe und Gewänder. Den Schluß bilden geknüpfte und gewirkte Teppiche, meist persischer oder zentralasiatischer Herkunft, darunter auch ein großer Samakandteppich. Im Anschluß hieran gelangen aus verschiedenem Besitz Orientteppiche von ebenso schöner Qualität, ostasiatisches, besonders koreanisches Kunstgewerbe, alte Silber- und Zinnarbeiten sowie alte Möbel zur Versteigerung. Besonders reichhaltig und gut ist die Abteilung „Gemälde alter Meister" vertreten. Um nur einige hervorzuheben nennen wir z. T. signierte Arbeiten von Stockmann, Mommers, Leemans, Backhuizen, de Heem, Hooch, Lambrechts, Knupfer, Ryckhaert. Der mit 7 Tafeln ausgestattete Katalog erscheint Mitte September.

BASEL

Das bekannte Haus „zum Laufenburg" in Basel ging diesen Frühling in den Besitz von Dr. Jules Coulin über, der aus dem alten originellen Bau für das von ihm geleitete Kunsthaus Pro Arte ein sehenswertes Heim schuf.

NEUE ITALIENISCHE KUNSTLITERATUR

Filippo Meli, Arte ed artisti in Sicilia. Vol. I. Palermo, Priulla & Co., 1926. (Wichtig bes. für Giacomo Serpotta, dessen Testament und andere Urkunden hier erstmalig veröffentlicht werden.)

Valerio Mariani, Il Palazzo Massimi alle Colonne. (I palazzi e le case di Roma, No. 3.) Roma, Casa ed. „Roma", 1926.

NEUE KATALOGE

KARL ERNST HENRICI, Berlin. Katalog CXI. Historische Autographen aus Geschichte und Politik.

PAUL GRAUPE, Berlin W 35. Auktions-Katalog 66. Deutsche Literatur. Eine E. T. A. Hoffmann-Sammlung. Kalender u. Almanache.

Der Landschafter Corinth

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von PAUL FECHTER

DER Katalog der großen Corinth-Gedächtnisausstellung in der Berliner Nationalgalerie verzeichnete unter rund zweihundert Gemälden aus der Zeit von 1879 bis 1911 genau vierzehn Landschaften, Straßenbilder und Fensteraussichten in Städten schon mitgerechnet. Dagegen waren in den Jahren von 1912 bis 1925 von rund zweihundertfünfzig Bildern zweiundfünfzig Landschaften. Bei den Aquarellen war das Verhältnis ähnlich; auf sechs Landschaften vor 1911 kamen dreiundzwanzig aus den letzten Jahren.

Aus diesen Zahlen spricht nicht nur der Zufall einer Auswahl, sondern ein Stückchen Schicksal. Lovis Corinth hat genau genommen die Landschaft als Lebensfaktor für sich erst nach seiner Krankheit entdeckt. Für den jungen Corinth heißt Leben im wesentlichen Leben mit Menschen. Die Welt draußen ist bestenfalls Hintergrund und Kulisse. Auch der junge Corinth hat gelegentlich Landschaften gemalt, die weiten Ebenen seiner ostpreußischen Heimat, das lichte Blau eines Morgens am Starnberger See. Er tat es mit allem Respekt vor den Dingen, der immer in ihm war, mit aller Neigung zu dem schweigenden Leben des Draußen, mit all seiner Zartheit, und doch unsentimental. Aber es war, als ob er das, was er eigentlich suchte, das, bei dem er malend zu innerlichst mitleben konnte, doch nur in der Auseinandersetzung mit Menschen fand, da wo Leben gleich seinem Leben, wo Kampf und Größe, Blut und Rausch, Glanz und Trauer zu finden waren. Für den Corinth vor 1911 ist die Landschaft als Lebensausdruck eigentlich noch stumm; er hat zuviel Achtung vor der lebendigen Wirklichkeit, die sich auch in ihr auswirkt, um sie zum bloßen Träger von Licht- und Luft- und Farbenreizen zu degradieren. Er sieht sie durchaus nicht nur malerisch oder gar aufs Dekorative hin. Aber er sieht sie vielleicht ein bißchen mit der ostpreußischen Hälfte seiner Seele. Mit den Augen eines Menschen, für den Bäume und Wiesen, Fluß und Hügel gleich vor der Türe waren, neben dem väterlichen Hause — etwas, mit dem man aufwuchs und immer Umgang hatte, also daß es gar nichts Besonderes war. Es gibt Zeichnungen von Corinth, ein Stückchen Wiese, ein Zweig, eine Ranke, in denen sofort sein ganzer starker Instinkt für das Lebendige im einzelnen aufsteigt und sichtbar wird. Er hat ebenso gelegentlich einen Baum, eine abgeschlossene Ecke hingestellt; er blieb aber immer irgendwo am Individuellen, Einzelnen, Herausgehobenen haften. Sein Mitlebenkönnen scheint in dieser frühen Zeit versagt zu haben, sobald er über das lebendige Einzelne zum lebendigen Ganzen, von dem einen Baum, der einen Pflanze, dem einen Tier übergehen wollte zum Reigen des Gesamten. Es ist, als ob dann etwas in ihm zufällt oder besser: nicht aufgetan wird. Ein Bild wie der Bauerngarten zum Beispiel, so schön es gemalt ist, bleibt im Grunde stumpf. Man fühlt, wie am Ende den Maler nur noch die Bildfläche interessiert hat und nicht eigentlich mehr das Objekt. Das normale Verhältnis Corinths zu Bild und Thema kehrt sich um; der Mann, den sonst immer das Objekt so viel mehr als das Bild interessierte, daß er oft nachher nicht mehr wußte, wie er den Rest des Objekts mit dem Rest der Bildfläche in Einklang bringen sollte, gibt hier deutlich sichtbar seine Beziehung zum Objekt auf und beschäftigt sich mit dem Bild. Dem Bild bekommt das sehr gut, dem Objekt weniger. Die merkwürdige innere Bürgerlichkeit, auf der Corinths ungeheures Maltalent saß, wird hier, wo sein Lebendiges nicht im

unmittelbaren Mitleben mit anderem Lebendigen schwingt, sondern echolos in ein Ganzes eingehen soll, fast widerspenstig und legt den ganzen inneren Vorgang lahm, also daß im Grunde nur noch das Talent funktioniert.

Nur bei ein paar kleinen Aquarellen aus dem Schwarzwald liegen die Dinge anders. Da wird schon um die Mitte der achtziger Jahre etwas von der heimatlosen Melancholie fühlbar, die über dem späten Werk des Malers Corinth liegt. In diesen Blättern scheinen sich Landschaft und menschliches Wesen des Malers stärker zu begegnen als in den andern Arbeiten der frühen Zeit. Es gibt da vor allem ein Aquarell, eine etwas hüglige, kahle Landschaft mit Hochebenenstimmung, in deren Mitte ganz allein ein einsamer, in einen grauen Himmel ragender Baum steht. In diesem Blatt ist etwas lebendig geworden, was den Landschaften der neunziger Jahre und der Zeit bis 1911 noch fehlt. Es ist, als ob diese merkwürdige Schwarzwaldeinsamkeit an ein Tieferes in seiner Seele gerührt hat, als es die norddeutschen Gegenden damals noch vermochten.

Die Gründe für dieses fast etwas landwirtschaftlich sachliche Verhältnis zur Landschaft, das Corinth in der ersten Hälfte seines Lebens hatte, mögen verschiedener Art sein. Sie werden zum Teil seinem Ehrgeiz zum monumentalen Bild entwachsen sein, zum Teil in den starken Beziehungen liegen, die ihn mit dem Leben zwischen Menschen verbanden oder wenigstens Verbindung suchen ließen. Zum Teil lagen sie sicher auch darin begründet, daß es um die Zeit seines malerischen Aufstiegs und seines menschlichen Reifwerdens an einer starken Landschaft in der deutschen Malerei fehlte. So seltsam das klingen mag: es gibt innerhalb der Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei keine geschlossene Tradition der Landschaft. Wie es innerhalb der deutschen Lyrik eigentlich nur den einzigen Eichendorff gibt, der eine wirkliche Lyrik der Landschaft, der Natur geschaffen hat, so gibt es innerhalb der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, wenn man von einigen Hintergründen Ludwig Richterscher Kinderszenen und einigen Schwindschen romantisch gehöhten Stimmungen absieht, eine Formulierung des Naturgefühls, das bei Eichendorff im Liede lebt, eigentlich erst bei Thoma im Bilde. Gewiß, Caspar David Friedrich hat sehr schöne Landschaften gemalt: sie stehen aber unter einem anderen Gefühl, als es das unsrige ist, kämpfen gewissermaßen noch gegen den Rest der inneren Naturfremdheit und Scheu, die das achtzehnte Jahrhundert erfüllte. Es gibt sehr schöne Landschaften von Wasmann, Skizzen und Studien, und der alte Münchener August Seidel hat in seinen Skizzen da und dort Dinge geschaffen, bei denen man von weitem an Constable denkt; aber das steht im Grunde alles allein, ebenso wie die kleinen Praterbilder Waldmüllers oder die stillen Webichtskizzen von Buchholz, und es steht vor allem allein, sobald es reine Auseinandersetzung mit der Natur wird. In den meisten Fällen ist diese aber gar nicht das Ziel und die Aufgabe, sondern bestenfalls der Hintergrund für eine Szene, eine Staffage, einen Mittelpunkt aus einem völlig anders gearteten Lebensbezirk. Man müßte einmal den Versuch machen, eine Folge reiner Landschaften des neunzehnten Jahrhunderts zusammenzustellen; man wird sehr erstaunt sein, wie selten nur das Naturgefühl in diesem Jahrhundert Ausdruck gesucht hat. Es gibt Heroisches, Feierliches, Dramatisches, Tragisches, Landschaften, die alle irgendeine literarisch-ästhetische Seelenstimmung zum Ausdruck bringen müssen; es gibt außer in Studienblättern und Aquarellen sehr weniges, in dem lediglich ein Naturgefühl in unserem Sinne, ohne durch ihm wesensfremde Kategorien hindurchgejagt zu werden, am Bild der Dinge dieser Welt verfestigt wird.

Bis auf Hans Thoma. Er ist es gewesen, der wohl als erster mit der Schön-

Lovis Corinth — Prechthal im Schwarzwald. Aquarell. 1885

Lovis Corinth — Walchensee. Aquarell. 1925

Lovis Corinth — Walchensee. Aquarell. 1918

Lovis Corinth — Walchensee. Aquarell. 1923

heit süddeutscher Landschaft zugleich unser heutiges Naturgefühl im Bilde formuliert hat. In den Ansichten vom Oberrhein und aus dem Taunus, vom Main und vom Schwarzwald ist nicht nur die Herrlichkeit deutschen Landes eingefangen, sondern in ihnen lebt zugleich unser heutiges Gefühl des Verbundenseins mit der Welt, unser Einswerden mit Berg und Himmel und Strom und Ferne. Thoma hat, wenn man das große Wort einmal gebrauchen will, wenigstens in einem Teil seines Werks den Anfang zum Mythos unseres Naturgefühls geschaffen, ganz einfach und ohne Wissen. Er hat in seinen reinen Landschaften nicht nur ein Stück unserer Welt, sondern zugleich etwas sichtbar gemacht, das bis dahin wohl schon in den Seelen, aber noch nicht in der Welt gewesen war. Er ist in der Tat so etwas wie der Eichendorff unter den Malern: man könnte vor seinen Bildern ebenfalls streiten, ob sie noch Kunst oder schon wieder Natur sind. Denn Thoma gibt seine Gefühlswirkung rein mit den Dingen der Natur. Er findet zwischen Malerei und Objekt einen so schwebenden Ausgleich, daß keines von beiden mehr vor das andere tritt. Die Ferne redet in seinen Bildern, wie sie in der Landschaft spricht; der Strom, die Berge wirken ihren Gefühlsgehalt, so raffiniert herrlich sie technisch gemalt sein mögen, mindestens in gleicher Weise über ihr natürliches Dasein aus wie über ihre farbig-formale Funktion im Bild. Die Grenzen zwischen Natur und Kunst verschwimmen genau wie bei Eichendorff. Man überläßt sich nur zur Hälfte dem Bild, zur andern Hälfte dem Bereich der dargestellten Objekte. Man blickt vom Taunus hinab in die endlose besonnte Ebene und vergißt momentweise, daß man vor einem Bilde steht, blickt wirklich in die Ferne. Die Wirkung ist vollkommen legitim, vor allem bei einer Landschaft. Sie verteilt sich aber zur Hälfte auf die Kunst, zur andern auf die Natur. Ganz wie bei Eichendorff, bei dem man auf einmal nicht mehr die Verse, sondern den Wald selber rauschen hört.

Und nun stelle man sich vor, daß der junge Corinth Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre in die Malerei hineinkommt, zu einer Zeit, in der man eigentlich weder von Thoma noch von Wasmann, von Seidel oder Buchholz oder Waldmüller viel weiß. Man stelle sich vor, daß dieser Ostpreuße, dessen Interessen zur größeren Hälfte überdies den aktiven Regionen des Lebens galten, sozusagen vorbildlos oder zum mindesten nur mit Vorbildern, deren Gefühl nicht mehr dem unserigen entspricht, vor seiner Aufgabe steht. Das Ergebnis ist, daß die Aufgabe gar nicht gesehen, überhaupt nicht als Problem aufgefaßt wird. Gewiß, Corinth malt auch Landschaften; aber er malt sie nicht viel anders als einen nackten Menschen oder einen Schlächterladen oder eine Kompositionsaufgabe. Die allgemeinen Bindungen der impressionistischen Zeit wirken hier ohne Theorie: das Objekt ist gleichgültig, wofern es nur malerisch verwendbare Qualitäten hat. Corinth war viel zu sehr Mensch, um bewußt diese Berufsabstraktion machen zu können; er war aber Mensch der achtziger und neunziger Jahre und konnte infolgedessen nicht hindern, daß er, ohne es zu ahnen, auch unter einem Zeitbann stand. So merkwürdig das klingen mag, die latente impressionistische Tendenz in jenen Jahrzehnten verhinderte eigentlich die organische Weiterbildung oder besser noch die Bildung einer wirklich lebendigen Landschaftsmalerei. Die Landschaft wurde Stilleben wie alles und gab infolgedessen lediglich ihr Äußerliches, Dekoratives her.

Der Sünde, die lebende Wirklichkeit des Draußen so ins bloße Metier zu verschleppen, hat Corinth sich nie schuldig gemacht — selbst wenn er Landschaften malte. Er blieb so weit frei vom Atelier, daß ihn zuerst wie überall das Lebendige und nicht die Attribute des Handwerks, Farbe und Vortrag,

interessierten. Er malte schon richtige Landschaften; aber es blieb etwas Ungelöstes in ihnen, etwas Stumpfes, wenn man will, etwas Empirisches. Oder anders ausgedrückt: diese frühen Landschaften mit wenigen Ausnahmen, wie etwa die kleinen Schwarzwaldaquarelle, blieben Umwelt, wurden nicht Welt. Die Dinge standen da; aber es gab nichts, was sie durchleuchtete. Die alten Landschafter schufen sich ihren menschlichen Mittelpunkt, die Beziehung auf das Leben, gewissermaßen vor der Landschaft, im Mittelpunkt der Staffage. Unsere Landschaft konnte die Staffage nicht mehr vertragen, mußte dafür den menschlichen Mittelpunkt sozusagen hinter die Landschaft verlegen, sie durchleuchten, durchsichtig machen. Dieses vermochte Corinth damals nicht. Er war imstande, eine Landschaft sachlich anständig, mit Respekt vor ihrem Dasein hinzustellen, die Transparenz vom Geistigen aus oder vom gelösten Gefühl her konnte er nicht geben.

Das blieb so bis zum Jahre 1911 etwa. Da setzt der Wandel ein, bedingt durch zwei Faktoren. Einmal durch das persönliche Schicksal, durch die Krankheit, die ihn herausstellte aus dem Reigen der Lebenden, ihm das Mitleben verschloß und nur die Sehnsucht ließ; sodann durch die allgemeine Zeitsituation. Die impressionistische Welle ist verebbt, der Aufstieg des Expressionismus, den wir heute noch lange nicht hinter uns haben, hat begonnen. Corinth hat bewußt sicherlich wenig davon aufgenommen; aber die Zeit trug wiederum auch ihn und trug ihn, weil sie Wesentliches in ihm freimachte, das bisher gebunden geblieben war, zu Ergebnissen, von deren Möglichkeit er selbst sich nichts hatte träumen lassen. Corinth, herausgestellt aus dem Kreise des stürmenden Lebens, auf sich gestellt, entdeckte die Landschaft, man muß vielleicht sagen, zum erstenmal als Landschaft in unserem Sinne. Das heißt, als den Kreis des Draußen, in dem unser Wesen im Blicken und Schauen aus- und widerklingt. Er scheint jetzt das Erlebnis gehabt zu haben, daß der Mensch im Freien bis zum Horizonte reicht, und daß Berge und Wälder, Ferne und Wolken eigentlich konzentrierende Spiegel seiner selbst sind. Früher war das starke, rauschhafte Leben in fremden Körpern und fremden Seelen ihm dieser Spiegel gewesen; jetzt, da er aus dem Kreise der Kämpfenden herausgetreten, abseits stand und jenes starke Leben nur noch wie von weitem an sich vorüberziehen fühlte, empfand er plötzlich das Spiegelnde der stummen Dinge draußen als ihm und seiner Stille gemäß und begann, in seinem kleinen Hause in Urfeld am Walchensee Gott und sich selber auf dem Wege über dies Draußen, über die Landschaft zu suchen. Er malte den See, er malte die Berge, wieder und wieder, und mit jedem Bild kam er dem geheimen Leben der Welt näher und näher. Er malte wie immer, was er vor sich hatte: den See und den Himmel, von diesem meist nicht allzuviel, zumal er von oben auf den Spiegel des Wassers hinabblickte, die Berge, den Wald, das tiefe leuchtende Blau des Sees, das schimmernde Violett der Fernen und die rostroten Bäume vor dem ziehenden Nebel. Er malte Wirkliches; aber er malte in alledem zugleich die ganze Sehnsucht seiner Seele nach dem Leben mit, malte das ganze inbrünstige Drängen seines Herzens an das jetzt auf einmal Gefühlte, ihm zu tiefst Verwandte, Unmittelbarste der Welt heran. Der Ostpreuße mit der sachlichen, unsentimentalen Interessiertheit setzte jetzt da ein, wo Hans Thoma aufgehört hatte. Der gab die Gefühlswirkung seiner Landschaft noch rein mit den Dingen der Natur, Corinth löste diese vollkommen in Malerei, ins strömende Fließen der Farbe auf. Nicht mehr die Dinge selbst im Reigen ihres natürlichen Daseins und Zusammenhangs üben die Wirkung auf den Betrachter, sondern ihr in trauervoll leuchtende Farben gelöstes Wesen, das sich im Bilde zu einer neuen, höheren Ordnung, zu einem tieferen Zusammen-

hang fügt. Corinth löst die Dinge und die Luft, in der sie stehen, je länger desto mehr in eine Farbe auf, die ihm ebenfalls, je länger desto mehr, nicht nur Farbe, sondern reines Gefühl wird. Corinth gelingt, ohne daß er selbst ahnt, was er tut, das eigentlich expressionistische Wunder, die Transsubstantiation des Materials; die Farbe wird unter seinen Händen nicht nur Träger des Gefühls, sondern wird beinahe selbst Gefühl. Man rührt hier an Dinge, die sich schwer begrifflich fassen lassen, zumal sie in einer so begriffsfernen, antibegrifflichen Seele wie der Corinths vor sich gegangen sind. Die Wirkung dieser späten Landschaften aber läßt sich wohl wirklich nur von hier aus ganz verstehen. Die Welt wurde dem Alternden ein seltsam schwebendes Spiel von glanzvoll traurigen Farben und Tönen, in denen und hinter denen das sehnsüchtige Fühlen des Menschen in die Welt hinein, die Farben durchleuchtend, mitschwang — und in den Aquarellen aus der späten Zeit löste er eigentlich auch die Farben noch auf, ließ sie wie sein Gefühl durcheinanderschwimmen und -fließen, zu Gebilden von fast eigener Gesetzlichkeit, und ließ aus diesem seltsamen Chaos der erfüllten Fläche über dem dahinter strahlenden Gefühl doch den ganzen Kosmos des Draußen wieder erstehen.

Man steht vor diesen Bildern wie vor einem Wunder. Die zitternde, unsichere Hand eines alternden Mannes hat sie geschaffen; ihr Gefüge ist aus der Nähe betrachtet oft ein fast gliederungsloses, haltloses Ineinander von Flecken, willkürlichen Strömen, fast von Zufälligkeiten des Ineinandergelaufenseins, wenigstens bei den Aquarellen. In den Gemälden sitzt, als Organismus in der Fläche zuweilen gar nicht mehr auffaßbar, eine Farbe fremd in der andern — und dieses schwankende Ineinander, dieses scheinbar nur noch tastend, zittrig hingesetzte Ungefähr enthüllt sich nach und nach als ein strahlender, durchsichtiger Bau von feinstem Gefüge, als ein tiefsinniges und doch ganz klares Sinnbild dieser Welt, in dem zugleich etwas von ihrem innersten Leben, von ihrer geheimsten Wirklichkeit und von der des Menschen, der sie schuf, ohne jede Zwischenschaltung sich auszuwirken scheint. Der Bau dieser Bilder widerstrebt der gewohnten Analyse; die farbige Ordnung vom Bild aus, von seiner Gesetzmäßigkeit ist nur mühsam festzustellen und zu umschreiben. In dem Moment aber, in dem man das Bild sieht, erlebt man ihn ohne weiteres, und zwar als etwas lebendig Gebliebenes. Es ist, als ob diese Landschaften keine feste Struktur haben wie die früheren, sondern eine innere Bewegtheit, als ob Corinth nicht, wie es der Impressionismus versuchte, die Bewegung, sondern die große, innere, geheimnisvolle Bewegtheit der ganzen Natur gemalt hat. Es ist, als ob ein Stück Leben, ein Stück der Welt im Strom der Farben über das Papier, über die Leinwand geflossen ist und noch im Erstarrtsein weiterfließt, und als ob in diesem Strom nicht nur ein Bild eines Stückes Welt um uns, das Lebensgefühl eines malenden Menschen neben uns, sondern zugleich unser aller Gefühl vor dieser Welt nackt und bloß und ohne alle begrifflichen, begreifenden, gedanklichen und nicht mehr empfindbaren Nebenbestandteile wie Kunst, Komposition, Form eingefangen ist. Man blickt in ein Chaos schwebender, gleitender, fließender Farben, dessen chaotisches Gefüge sich nicht mehr dem natürlichen und eigentlich auch nicht dem künstlerischen Auge normaler Art zum Wesensabbild der Welt ordnet, sondern nur dem, der so viel Willen zur Hingebung aufbringt, daß er sich ohne Einwände dem zutiefst formlosen Strömen in diesen Bildern überlassen kann. Tut man dieses aber, dann wächst aus der Magie dieser Farben ein Gefühl, das erheblich weiter geht als das glückhafte Naturempfinden bei Thoma. Hinter dieser Magie der Kunst taucht wie aus

dunklem Strom die rätselhafte Magie der Welt selbst empor. Die Dinge werden transparent, die Wirklichkeit wird wie eine dünne Oberfläche über etwas ganz anderem, Überwirklichem. Dessen Strom scheint ungreifbar und vom Gefühl doch schon erfaßt hinter den Farben dieser Landschaften geheimnisvoll dahinzuziehen — als ob er es ist, der die Ordnung dieser Aquarelle und Gemälde mit seinem dunkeln Gange schafft und wieder mitreißt, so daß sie sich aus den Zusammenhängen der gewohnten empirischen Wirklichkeiten sowohl des Lebens wie der Kunst zu lösen beginnen und unmerklich auf der Oberfläche dieses magischen Stroms im Absoluten selbst dahingleiten.

Ganz am Ende seiner Aufzeichnungen aus dem Jahre 1925 hat Corinth einmal das Wort geschrieben: „Wahre Kunst ist Unwirklichkeit üben, das Höchste." Mit diesem Satz hat er selbst noch nachträglich den Punkt bezeichnet, an dem einmal die entscheidende Erkenntnis seines Lebens eingesetzt hat, das Einbiegen in den eigensten Weg erfolgt ist. Der Mann, der Bauerngärten und Porträts, Schlächterläden und nackte Frauen malte, der allem Wirklichen ganz tief verbunden war, muß irgendwann einmal in seinem Leben erkannt haben, daß dies alles noch nicht das Letzte, das Eigentliche sei, daß hinter allem Leben und aller Kraft, die sich da in Farben und Formen vor ihm aufbaute, noch etwas anderes lag, etwas Rätselhaftes, Ungreifbares, zugleich Unwirkliches und in höherem Sinne Überwirkliches. Die Legende von dem sinnlichen Barbaren Corinth ist ja glücklicherweise schon mehr und mehr im Zerfall begriffen, der Schatten über diesem Leben durch die Gedächtnisausstellung mehr und mehr fühlbar geworden. Aber diese sozusagen empirische Tragik, die gewissermaßen durch persönliche seelische Konstellationen bedingt war, war nicht die letzte. Dem Maler dieser späten Bilder muß an irgendeiner Stelle seines Lebens die vielgeliebte Wirklichkeit einmal unheimlich geworden sein. Seitdem ahnte seine einfache Seele etwas hinter ihr, das ihr nur auf dem Weg über Auge und Hand, über das farbige Abbild der Welt und seine Gestaltung ganz zugänglich war, und machte sich auf den Weg, dies dumpf Empfundene, Hinterwirkliche, im Wort für den Dumpfen, Wortlosen nicht Greifbare suchen zu gehen. Es war im Grunde gar nichts Besonderes. Corinth begann wie alle Menschen wesentlichen Lebens, nachdem sie sich mit der Wirklichkeit herumgeschlagen und ihre Grenzen empfunden haben, das zu suchen, was hinter ihr ist, das Absolute, das Metaphysische, das Ewige, oder wie man es sonst noch nennen will. In seinem Fall aber enthüllt sich gerade von hier aus die ganze malerische Größe des Mannes. Er sucht wie alle an das Geheimnis der Welt zu rühren; aber er braucht dazu keine Umwege über zuletzt der Malerei wesensfremde Gebiete; er braucht keine Symbole, keine kompositionellen Hilfskonstruktionen und Begriffe: er tut es rein als Maler. Man kann die ganze Entwicklung des späten Corinth dahin umschreiben, daß er einen Weg zur Malerei des Absoluten auf dem Weg über eine absolute Malerei gegangen ist. Er brauchte dazu nicht die zuletzt doch billige Methode der Ausschaltung des Objekts, die am Ende reine Negation bleibt. Er malte nicht gegenstandslos: aber er löste in seinen Landschaften die Objekte der Welt und die Welt selbst immer reiner in bewegte Farbe auf und findet in dieser Auflösung tatsächlich eine Möglichkeit, den Betrachter etwas vom Jenseits, von dem schwingenden Geheimnis hinter den Dingen ahnen zu lassen. Das Leben der Welt, das, was es zuletzt und eigentlich ist, geht in das Leben seiner Farben ein; aus deren Magie klingt die Magie allen Daseins, die schwermütige, dunkle, dem Begriff nicht mehr zugängliche, ewige Melodie der Welt, die nur von den Einfältigen noch so weit vernommen wird, daß sie den andern wenigstens eine Ahnung von ihr

Lovis Corinth — Walchensee. Aquarell. 1925

Lovis Corinth — Walchensee. Aquarell. 1923

Josef Anton Koch — Landschaft mit dem hl. Benedikt
Dresden, Galerie

Ferdinand von Olivier — Landschaft mit Getreidefeld
Hamburg, Kunsthalle

Zu: Paul F. Schmidt, Deutsch-römische Malerei und Zeichnung

vermitteln können. Die Welt wird transparent; zu einer Zeit, da über seinem Leben schon das Wort des Predigers steht: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras", reißt Corinth mit der Geistigkeit des Einfachen, ohne es selbst zu wissen, das Tor des Geheimnisses weiter auf, als seit Hans von Marées irgendeiner der Zeitgenossen es je vermocht hatte.

Man hat diese späten Landschaften Corinths Tribut an den Expressionismus genannt, hat behauptet, daß ihre tiefe, starke Farbigkeit ganz äußerlich von den Tendenzen der Jungen her übernommen wäre. Das eine ist richtig, das andere ist falsch. Ein Mensch wie Corinth kann nicht übernehmen, es sei denn, daß er zur Parodie greifen will. Sein Tun bestimmt nicht er oder sein Wille, sondern das Schicksal, eben dieser Mensch in eben diesem Stadium der Entwicklung zu sein. Richtig ist jedoch, daß in diesen Bildern vom Walchensee, in diesen späten Aquarellen aus den Jahren nach dem Kriege der Expressionismus seinen bisher höchsten Gipfel erklommen hat. Sofern nämlich Expressionismus als Kunst des Ausdrucks verstanden wird. In diesen späten Landschaften Corinths ist das, was die im Alter ihm folgende Generation mehr oder weniger bewußt gewollt und gefordert hatte, von einem Menschen ohne Bewußtheit unter dem Zwang seines menschlichen Schicksals einfach und natürlich ohne Tendenz und in gleicher Weise malerisch wie seelisch verwirklicht worden. Lovis Corinth ist es gewesen, der in seinen Landschaften (und daneben in ähnlicher Weise in seinen Porträts) gezeigt hat, wie der Expressionismus mit Notwendigkeit die seelische Konsequenz des Impressionismus sein muß, sobald man mit dem Leben Ernst macht. Dieser ostpreußische Gerberssohn ist in seiner Einfalt wie ein Stummer des Himmels durch eine Zeitwende schärfster und tiefster Art gegangen. Er konnte sie nicht begreifen; denn er war kein Mensch der Bewußtheit und des Worts; aber er hat sie gelebt. Was Leben war an diesen Jahrzehnten von 1880 bis 1925, was zutiefst in der Seele, nicht im Geist der Menschen und der Zeit vorging, das hat Lovis Corinth in seinem Werk und vor allem in seinen Landschaften gemalt. Die Bilder vom Walchensee sind die tiefste Rechtfertigung, die unsere Zeit seit Hans von Marées jemals geschenkt bekommen hat.

Deutsch-römische Malerei und Zeichnung

Zur Ausstellung im Leipziger Kunstverein

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von PAUL F. SCHMIDT

DIESE Ausstellung war schon längst fällig. Sie bildet gewissermaßen eine nachträgliche Korrektur zu der Berliner Jahrhundertschau von 1906, sie zeigt, wie wir heute die romantische Generation von 1810 betrachten und als selbständig erwachsene deutsche Kunsterscheinung zu würdigen wissen (und nicht mehr als „Bruch mit der Tradition", als mäßiger Notbehelf und Platzhalter für den alleinseligmachenden Impressionismus). Einzelausstellungen aus der Zeit sind in den letzten Jahren genügend voraufgegangen. Diese Schau, unternommen vom Museum und Kunstverein in Leipzig, durchgeführt und ausgewählt von dem verdienstvollen Dr. Teupser, gibt zum erstenmal den ganzen Kreis, zwar nicht der deutschen Romantiker (er wäre für Leipzig zu umfassend gewesen), doch aber der deutschrömischen Neuerer. Sie ist so glücklich organisiert, daß man von ihr nicht nur einen gelungenen Überblick über das heroische Jünglingswollen jener Zeit davonträgt, sondern auch Neuentdeckungen verbuchen kann, die der Chronist der Epoche als solcher vermerkt.

Die deutschen Künstler, die in den Jahrzehnten zwischen 1790 und 1830 sich in Rom zusammenfanden, bilden den Kern und Stoßtrupp der Aufrührer gegen den veralteten Rationalismus. Sehnsucht nach der Ewigen Stadt ist das Kennzeichen fast jedes vorwärtsdringenden Geistes dieser Jahrzehnte. Rom war die künstlerische Hauptstadt der Deutschen, darum hat es einen Sinn, die Romfahrer unter ihnen herauszuheben unter gemeinsamer Flagge. Immerhin: so ist letzten Endes eine Vorarbeit geleistet für die kommende alles umfassende Romantikerschau, die uns doch nur Berlin wird geben können, und für die die Zeit allmählich reif geworden ist.

Denn dies ist ein unverrückbares Resultat: daß wir uns bei keiner antiquarischen Angelegenheit zu Gaste fühlen, sondern das Lebendig-Fortwirkende jener Künstler heute ganz vor uns sehen. Hier ist beinahe zeitgemäße Form, und mit Beglückung erleben wir die Erkenntnis, daß uns diese innerlich mehr zu sagen haben (heute und morgen), als das Jahrhundert des malerischen Materialismus seit 1830.

Von zwei Seiten dringt diese Erkenntnis auf uns ein. Bisher glaubten wohl die Meisten, daß die Romantik nur eine Wiedergeburt des deutschen Liniengefühls sei (soweit sie helläugig genug waren, das Positive an ihr überhaupt zu sehen). Das bestätigt sich überwältigend in der Leipziger Schau. Sie ist ein Triumph des hohen Genius jener Zeichenkunst, die uns die Namen Dürers, Altdorfers, Holbeins verkörpern; eine Renaissance der Intensität und Maßlosigkeit der Empfindung, mit der der Deutsche, seinem Genius überlassen, die formbestimmende Linie, den Umriß wie die plastische Binnenform, handhabt. Fast noch glückbringender aber ist das Erlebnis der Farbe. Selbst unheilbare Anbeter der „bonne peinture als Sinn aller Kunst" werden hier einen ganz besonders gearteten Sieg der Lokalfarbe feststellen müssen. Nicht gotische Glasfenster-Leuchtkraft, aber eine moderierte, auf Olivgrün und Samtbraun gestellte Skala von Lasuren beherrscht die Erneuerung deutscher Koloristik. Welche ungemeine Varietät der Farbenwahl besitzt schon der alte J. A. Koch; seine

Malerei, durchaus zu unrecht als trocken verlästert, gipfelt in kristallenen Meisterstücken wie dem Lauterbrunnertal (1811) und dem „Hl. Benedikt (1815).

Martin Rohden bietet durch seine fast altertümliche Art, Farbe in kleinsten Partikeln aneinanderzureihen, den Schlüssel zu dieser merkwürdigen Technik. Ganz gewiß ist das keine „gute Malerei", die man mit Vergrößerungsglas genießen kann: aber das Wunder begibt sich, daß aus geringer Entfernung schon die Töne zu unerhörter Feinheit sich zusammenschließen und zu klingen beginnen, so daß kundige Thebaner bereits 1906 Rohden als Pleinäristen proklamieren konnten. Aber leider entzieht sich sowohl er wie Runge so unerbetenen Ovationen. Sie modellieren mit ihrer Farbe Körper und Raum, und wie bei ihnen, ist auch bei den reifen Romantikern, wie Fohr, Schnorr, Ramboux, den beiden Oliviers, die Farbe das Mittel zur Konzentration der Körpergestalt und als selbständiges Glied von einer unerhörten Pracht samtner Tiefe, von einer Durchdrungenheit mit Oberflächenglanz und Politur der Töne, die aus innerstem Erleben kommen und als Resultat schlechthin die schöne Koloratur zeitigen. Diese Kraft hat von den Alten höchstens Holbein; in verwandterem Grade Elsheimer.

Die Entwicklungsreihe von Carstens bis zu Ludwig Richter, die hier geboten wird, kann an dieser Stelle unmöglich nachgezeichnet werden. Einiges besonders Auffallende verdient Notierung, so die Inkunabel des neuen Fresko von Cornelius, sein Probeversuch in der ungewohnten Technik vor Inangriffnahme der Casa Bartholdy; eine Kopie der Bartholdyfresken, eine kleine genaue Ölstudie, die Teupser auf den Wunsch Ludwigs I. zurückführt, in München etwas von den Nazarenern zu Gesicht zu bekommen (literarisch anscheinend nicht bezeugt), und noch einige unbekannte und hervorragende Kompositionen dieses ebenso großen wie meist trockenen Magiers. Ferner Ramboux, den man endlich einmal gründlich und von einer höchst liebenswerten Seite kennen lernt, nicht bloß als frommen Legendenmaler, sondern auch als glänzenden, Schnorr ebenbürtigen Landschaftskomponisten und in einem wunderlich an Giotto und Pforr zugleich gemahnenden Aquarell von einer Fronleichnamsprozession; K. L. Kaaz, unbekannter Mann, der sich aus der Nachfolge Kochs zu einem anmutigen Landschaftsrealismus durcharbeitete; ähnlich dem (holländischen, aber eingeschmuggelten) H. Voogd, der Kochs Dramatik ähnlich entidealisierte. Vor allem aber: Friedrich von Olivier, der bisher von seinem großen und älteren Bruder Ferdinand ganz an die Wand gedrückt wurde. Er tritt zum erstenmal völlig selbständig auf, und es sieht so aus, als ob man ihm unrecht getan habe, wenn man ihn schlicht als Begleiterscheinung seines Bruders hingestellt hat. Sein Talent ist allerdings dem von Ferdinand ungemein verwandt. Aber Friedrich Olivier ist in der Zeichnung herber, in der Malerei tonig-weicher: ein seltsamer Widerspruch, der sich in Hauptwerken, wie der herrlichen (bisher Ferdinand zugeschriebenen) „Landschaft mit Reiter" (Leipziger Privatbesitz), in geheimnisvolle Musikalität auflöst. Der seidige Ton dieses Adagio-Wunders, Oliv mit Rosa und Samtbraun, die Süßigkeit des Motivs mit den beiden einander abgekehrten Gestalten ist unaussprechlich. Ferdinand, der Ältere, gehört mehr den Romantikern an, die aus den Tiefen gegensätzlicher Farben ihre leuchtende Wirkung holen; ein Taganbeter in seiner Frühzeit gegenüber dem Dämmerungsmenschen Friedrich von Olivier. In seinem letzten, in München zugebrachten Jahrzehnt näherte sich ihm der Ältere, ja er steigerte sein stimmungsschwerers Wesen zu reiner Musikalität im Ausdruck der Landschaft. Sonderbar ist das Beengte dieser Existenzen.

Zur Korrektur laden einige Bestimmungen ein. Nr. 407 des Katalogs zeigt die Ölstudie eines älteren Frauenkopfes, Wilh. Schadow zugeschrieben, in der Düsseldorfer Kunstakademie. Es handelt sich augenscheinlich um eine Variante

der Porträtstudien Niederées von seiner Mutter. Des ferneren sind nicht weniger als vier, Horny zugeteilte, Aquarellzeichnungen an Karl Fohr zurückzugeben (zum Teil schon von Teupser im Katalog besorgt; ich freue mich, Übereinstimmung im Urteil hier und anderen Ortes mit ihm festzustellen): Katalog Nr. 108, Landschaft mit Schnitterinnen (in der Dresdner Sekundogenitur), erst auf Nerly (!), dann Horny getauft, ist aus denselben Gründen wie die folgenden auf Fohr zu überschreiben. Nr. 139, Landschaft ohne Staffage (Nationalgalerie), scheint nach dem Duktus der Feder und den zwei Aquarellfarben demselben Ursprung zuzuweisen. Nr. 150, Berglandschaft mit Ritter (Mannheim, Kunsthalle; HartlauS hält an Horny fest), von mir in meiner „Landschaftsmalerei" durchaus irrtümlich unter dem nichtssagenden Namen Schwind publiziert, ist ganz ohne Zweifel ein echter Fohr. Der kühne Gebirgsbau, die Zeichnung des Laubwerks, der zu Fohrs ganzem Fouqué-Idealismus passende Ritter, das in Silhouetten angelegte helle Blau und Grün: das gibt es bei Horny niemals, bei Fohr auf Schritt und Tritt. Und ebenso gehört die, im Katalog nicht verzeichnete, aber Horny zugeschriebene „Rocca Canterana bei Subiaco" (Bes. Dr. Schilling, Frankfurt) Fohr an. Wie die Bäume dastehen und Raum bilden, wie die Wolken Weiß in Blau streifig ausgespart sind, die Zeichnung des Laubwerks: das ist nur mit Fohrs beglaubigten Arbeiten zu vergleichen. Am wenigsten überzeugen die Figuren: aber die schwanken in der Linienführung des Heidelberger Romantikers auch sonst am stärksten.

Dies das Resultat: ein starker Schritt voran in der Kenntnis einer unserer interessantesten Kunstepochen; eine vorzügliche Übersicht über das Thema „Deutsche Romantik". Man möchte ein Museum wünschen, das solche Ergebnisse zu bleibender Anschaulichkeit zusammenfaßt. Aber es bleibt, unbedingt für immer, bei den Ressort-Eifersüchteleien unsrer Kantönlimuseen. Valentiners Sammelruf von 1919 ist längst im Leeren verhallt.

Holzschnitt aus dem Martyrilogium. Straßburg 1499

J. Halle, München, Kat. 59, Nr. 119

Julius Schnorr v. Carolsfeld

Kriegsmann mit Armbrust
Leipzig, Graphische Sammlung

Johann Friedrich Overbeck

Mädchen am Bach
München, Graphische Sammlung

Muttergottes. Fränkisch, um 1460

Bes.: Galleria Sangiorgi, Rom

Muttergottes. Unterfränkisch

Königshofen, Stadtpfarrkirche

Eine fränkische Muttergottes

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von HUBERT SCHRADE

IN der Sammlung Stroganoff befand sich die hier abgebildete Marienfigur. Antonio Muñoz hat sie zum erstenmal publiziert: Pièces de Choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff. Seconde Partie . . . Rome 1911, pl. CXI, 1. Im begleitenden Text gibt er als Ort der Herkunft Würzburg an und datiert die Statue auf den Anfang des 16. Jahrhunderts. Die beim Verkauf der Figur offenbar mitgegebene Zuschreibung an Riemenschneider weist Muñoz mit Recht ab, gegen seine Datierung und seine stilistischen Vergleiche lassen sich Einwände erheben[1]. Bei der Spärlichkeit des Bestandes an unterfränkischer Plastik kurz vor Riemenschneider verdient jedes Werk Beachtung, zumal wenn es sich im Kunsthandel befindet.

Die 1,46 m hohe ehemals gefaßte Holzstatue ist heute in dem Besitz der bekannten römischen Galerie Sangiorgi (Palazzo Borghese, via Ripetta). Die Photographie verdanke ich dem jetzigen Besitzer. Die Figur soll, wie gesagt, aus Würzburg stammen. Die Zahl der plastischen Werke in Würzburg ist nach der kurzen Blüte der Bauhütte um 1400 bis zum Auftreten Riemenschneiders sehr klein. Denn auch der Marientod im Dom, der heute unbegreiflicherweise auf zirka 1470 datiert wird, ist viel älter und stellt das Bindeglied zwischen der Hütte und Riemenschneider nicht dar, als das er oft ausgegeben wird[2]. Unter den in Würzburg erhaltenen Holzskulpturen kommt zum Vergleich nur in Betracht: die Madonna des Querschiffs von St. Burkard (nicht zu verwechseln mit der älteren des 14. Jahrhunderts, die Pinder besprochen hat). Vgl. die Abbildung im Inventarband „Würzburg" S. 160, Phot. Gundermann Nr. 1338. Aber zu dieser, die bald nach 1470 entstanden sein wird, zeigt die römische Madonna keine Beziehung.

Ich weiß für das Charakteristische des Gewandes keine bessere Parallele als das Gewand der Kaschauerschen Maria im Münchener Bayerischen National-Museum[3]. Hier wie dort der gleiche Reichtum weich fallender Gewänder, das Umschlagen der Gewandenden, der wellenhafte Verlauf der Saumlinien. Einzelne Partien stimmen fast bis zur Abschrift überein. Doch bei der Würzburger Maria ist alles schon weniger voluminös, breitet sich flacher aus, besonders zwischen Hüfte und Knie.

Die Haltung der Würzburger Figur ist prinzipiell der Münchnerin verwandt. Der ganze Oberkörper wird schon vom Knie ab weit zurückgelehnt. Das geschieht bei der Kaschauerschen Maria etwas impetuos, mit bewegtem Schwung. Diese Bewegtheit hat die Würzburgerin verloren, sie legt sich träger zurück. Zu der seitlichen Ausbiegung kommt die Schwingung von hinten nach vorn, die für den Figurenstil um die Mitte des Jahrhunderts charakteristisch wird. Die Kaschauersche Madonna von 1445 hat keine „Schwingung", sie hat „Schwung". Sie stellt für die Zeitbestimmung des Würzburger Werks den terminus post dar. Den terminus ante erhalten wir durch den Vergleich mit der Madonna in der Stadtpfarrkirche zu Königshofen[4], die man in den 1470er Jahren entstanden denken darf. Leider verdeckt die moderne Fassung den ursprünglichen Zustand. Sonst würde die Verwandtschaft des Kopftypus mit der hohen kugeligen Stirn, den kleinen geschlitzten Augen, den rundlich vollen Wangen, dem stark heraustretenden Kinn, an dem ein Doppelkinn hängt, noch stärker auffallen als es jetzt geschieht. Auch der Jesusknabe, der — wie in Unterfranken üblich — mit

[1] Muñoz vergleicht Vogelsang, Die Holzskulptur in den Niederlanden I, pl. IV, 41, VI, 65, 73, 77.

[2] Justus Bier, Tilmann Riemenschneider I, S. 2 datiert schon auf die vierziger Jahre. Ich werde andern Orts die Gruppe als noch älter nachweisen.

[3] Vgl. jetzt die schönen Abb. im neuen Katalog, Taf. 101 f.

[4] Vgl. die Abb. auf Taf. IX im Inventar der bayer. Kunstdenkmäler, Unterfranken, III, Heft 13, S. 93.

überkreuzten Beinen auf dem linken Arm der Mutter sitzt, ähnelt sehr dem der römischen Madonna. Die Faltenfülle, die Draperie der Gewänder sind ebenfalls verwandt. Aber die Königshofener Figur steht schon dicht vor dem Stil der 1480er Jahre, den Pinder zuerst genau beschrieb. Seine komplizierteste Leistung ist die Maria von Dangolsheim. In die Gewandmassen der Königshofenerin ist bereits Bewegung gekommen, die Gegensätze zwischen Höhen und Tiefen sind stärker geworden als bei der römischen Figur. Wie das Mantelende vom rechten Arm zum linken herübergezogen wird, das läßt schon die Ablösung der Teile vom figuralen Kern ahnen, die bei der Dangolsheimerin zur freien Unterhöhlung des plastischen Gebildes fortschreitet. Stilgeschichtlich steht die Madonna von Königshofen etwa zwischen der Multscherschen Maria in Sterzing und der Dangolsheimerin[1].

Wir zogen zur Bestimmung des römischen Werks, das aus Würzburg stammen soll, Arbeiten heran, die mit Würzburg nichts zu tun haben. Das ist charakteristisch. Obwohl wir eine ganze Reihe Namen würzburgischer Schnitzer kennen[2], wissen wir nichts von ihren Leistungen. Wenn die Provenienzangabe von Muñoz richtig ist, nützt sie doch nichts. Wir haben keine Möglichkeit, die würzburgische Herkunft der Statue zu beweisen. Königshofen ist zwar von Würzburg beliefert worden, aber niemand kann sagen, ob gerade die Muttergottes aus der Bischofsstadt kam. Und daß ihr Meister auch die römische Figur gearbeitet haben sollte, wäre möglich; der Mann könnte mit der Zeit weitergeschritten sein; aber das bliebe bei dem mangelnden Vergleichsmaterial eine wertlose Hypothese.

Der Schnitzer der römischen Statue mag in Würzburg tätig gewesen sein. Wir haben ihn dennoch als Landfremden anzusprechen. Nach dem Verfall der Würzburger Hütte verschrieb sich die Stadt bisweilen auswärtige Künstler zu gelegentlicher Arbeit. Wir kennen den Fall des Frankfurters Eberhard Friedeberger[3]. Vielleicht verhielt es sich ähnlich mit unserem Schnitzer.

Muñoz hat, wie erwähnt, zur Stilbestimmung der römischen Statue auf niederländische Plastiken hingewiesen. Ich vermag an seinen Beispielen den Zusammenhang nicht zu erkennen. Aber spannt man den Rahmen weiter, so ist vielleicht eine Beziehung nicht ausgeschlossen. Wenigstens erscheint mir der Kopftypus der Berliner Marienstatuette, die Demmler neuerdings in den Kreis des Lautenbacher Meisters stellte, wie eine Fortführung des römischen[4]. Es ist dieselbe etwas dörperliche Sinnlichkeit.

Dürften wir in der römischen Statue eine würzburgische Arbeit sehen, dann wäre es nach dem Absterben der Hüttenplastik die beste Leistung vor Riemenschneider. Sie muß zwischen 1450 und 1460 entstanden sein, könnte also ein gutes Mittelglied zu Riemenschneider bilden, von dessen Wesensart sie sich allerdings so sehr unterscheidet, wie sie seinem könnerischen Vermögen nahekommt.

Ich möchte sie noch als Spätling des „weichen" Stils auffassen. Sie hat noch die süße Sinnlichkeit der „Schönen Madonnen", freilich nicht mehr deren höfisch-schwüle Grazie. Die Anmut ist unbeweglicher, träger, dörperlich-draller geworden. Ihre Erscheinung wirkt planer, ohne die existentiellen Hintergründe, die den verlockenden Reiz der „Schönen Madonnen" ausmachen. Von ihnen hat sie noch ihre Kindhaftigkeit behalten. Die Augen blicken etwas stumpf, nicht mehr mit der zauberischen Unschuld der „Schönen Madonnen", noch nicht mit der seelischen Belastung der Gestalten Riemenschneiders.

---

[1] Vergleichbar wäre auch noch die Maria der katholischen Privatkapelle zu Deusdorf, B. A. Ebern. Bayer. Inv. U. F. III, Heft 15, S. 45, Abb. 38. Sie ist bäuerisch-primitiver, infolgedessen hinter dem Zeitstil zurückgeblieben. Das Inventar glaubt an Bamberger Provenienz.

[2] Jetzt zusammengestellt bei W. Rolfs, Die Grünewaldlegende. Leipzig 1923.

[3] Bayer. Inv. U. F. III, Heft 12, S. 250.

[4] Jahrbuch der preuß. Kunsts. 1925, S. 170.

RUNDSCHAU

Sammlungen

EINE ZENTRALBIBLIOTHEK IN ROM

Im „Giornale d'Italia" veröffentlicht der gegenwärtige Direktor der Biblioteca Casanatense, Prof. Luigi de Gregori, Ausführungen, die bestimmt sind, für die weitere Entwicklung des römischen Bibliothekwesens von größter Bedeutung zu werden. Die Biblioteca Vittorio-Emanuele, die größte Büchersammlung der Stadt, die nach 1870 durch Zusammenlegung der verschiedenen Klosterbibliotheken entstand, hat in ihren gegenwärtigen Räumen im Collegio Romano keinerlei Entwicklungsmöglichkeiten. Neben ihr bestehen, um die wichtigsten zu nennen, die Biblioteca Casanatense, Alessandrina, Angelica usw., alle in Räumlichkeiten, die der Bedeutung dieser Institute nicht entsprechen und die sich gegenseitig mehr oder weniger im Wege stehen. Dazu kommt, daß Ausleihe- und Lesesaalsystem veraltet sind und sich mit den Forderungen modernen wissenschaftlichen Arbeitens nicht vereinigen lassen. Der Plan de Gregoris geht nun dahin, diese gesamten Büchersammlungen an einem im Zentrum Roms gelegenen Ort zu vereinigen, und zwar in den Gebäuden zwischen Piazza della Minerva, Via S. Ignazio und Via del Seminario. Diese Gebäude werden heute außer von der Casanatense vom Justiz- und Unterrichtsministerium und der Postdirektion eingenommen. Die beiden Ministerien verlassen diese Gebäude schon in absehbarer Zeit und es bliebe nur noch die Frage mit der Postdirektion zu regeln. Fände diese eine befriedigende Lösung, so würde dem gesamten Plan nichts mehr im Wege stehen: es würde sich dann um den Bau eines großen Lesesaals mit Oberlicht und allen sonstigen modernen Einrichtungen handeln und die gesamten Bücherschätze wären vereinigt und brauchten nicht erst von den Studierenden in vier verschiedenen Bibliotheken zusammengesucht zu werden. Das hier angedeutete Projekt ist einfach und durchaus durchführbar. Nicht nur die italienischen Gelehrten, sondern die Wissenschaft aller Nationen, die immer auf Rom angewiesen sein wird, würde für eine glückliche Lösung dieses Problems, für die Schaffung einer „Isola dei libri" in Rom, wie es de Gregori nennt, dankbar sein. *L. S.*

LONDON

Bis zum Jahre 1910 war die moderne festländische Malerei in den großen Londoner Museen soviel wie nicht vertreten. Zum Glück gab es in England verschiedene private Sammler, die im Stillen taten, was die Museumsleitungen nicht zu tun wagten und wahrscheinlich auch nicht tun durften, und diesen Kunstfreunden haben wir es zu danken, wenn London heute eine erstklassige Gallerie von Werken der solange vernachlässigten großen Meister des Kontinentes besitzt. 1910 erhielt die Tate Gallery, die jetzt unter der offiziellen Bezeichnung „National Gallery Millbank" segelt, als erstes nennenswertes Vermächtnis die Sammlung des George Salting, hauptsächlich bestehend aus Werken der Schule von Barbizon, und in demselben Jahre hinterließ ihr J. Ducker eine Reihe Gemälde der modernen holländischen Schule (Maris, Israels, Mauve usw.). 1910 kam das damals stark angefeindete Vermächtnis des Sir Hugh Lane, nicht weniger als 39 Bilder, darunter Werke von Corot, Courbet, Daumier, Degas, Fantin-Latour, Ingres, Manet, Monet und Renoir. Vor zwei Jahren machte dann Courtauld der Nation das großartige Geschenk von 50000 £ für den Ankauf von Werken moderner französischer Kunst, das heißt der Impressionisten. Was nun noch fehlte, war eine Gallerie, wo die Schätze würdig entfaltet werden konnten. Sie ließ nicht lange auf sich warten. Im zweiten Kriegsjahre nämlich hatte Sir Joseph Duveen, der bekannte Sammler und Händler, der Nation versprochen, eine Erweiterung der Tate Gallery für die Aufnahme moderner Kunst zu finanzieren, und etwas später fügte er seiner Gabe auch noch eine besondere Sargentgallerie hinzu und diese Gebäulichkeiten, bestehend aus vier großen Räumen im Haupt- und fünf im Erdgeschoß, sind es, die kürzlich dem Publikum geöffnet worden sind. Eine erstaunliche Sammlung, erstaunlich auch dann noch, wenn die vielen Leihgaben wieder von den Wänden verschwunden sind. Doch klaffen immer noch zwei Lücken. Die eine betrifft die Skulptur. Es gibt ein paar Büsten von Rodin, Dalou und Bourdelle und zwei Arbeiten von Mestrović, das ist alles. Die andere betrifft die deutsche Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, die auch nicht mit einem Werke vertreten ist. *Bodmer.*

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Was für ein flauer Kunstherbst! Die Salons haben es gar nicht eilig in diesem Jahre. Nur Gurlitt präludiert immerhin schon ein wenig mit etlichen recht angenehmen kleinen Landschaften von E.

Boyer, Paris, die mit den still und gemächlich einherspazierenden Pärchen allerlei abgelegene Stellen in der Umgebung aufsuchen, den Frieden der Mühlen und schmalen Flüßchen, versponnene Parkwinkel und Teiche. Boyer liebt die blätterversteckten und anspruchslos intimen Pfade und hat in ihrer Schilderung eine gewisse Anmut malerischer Vibration, die freilich an die lichte Süße eines Renoir nur ganz von ferne streift. Auch Anregungen Vlamincks und Utrillos sind deutlich. —

Im ehemaligen Kunstgewerbemuseum erfreut sich die Schau „Das Frauenkleid in Mode und Malerei" regen Besuches, die gemeinsam von der Leitung der Lipperheidischen Kostümsammlung und der Modenindustrie veranstaltet ist. Rings um verführerische Seidenarrangements läuft eine Gemäldeschnur, die mit Prinzessinnenporträts von Pesne beginnt und über Füger, Julius Hübner, Fantin-Latour, Ryssel-berghe bis zu Corinth, Leo v. König, Rößner, Curt Herrmann geführt ist. Es ließe sich ja zum Thema unendlich Vieles und Herrlichstes beibringen. Hier waltet leider sonst die zweite Garnitur und der Tagesporträtist vor. Bis in die eigentlich heutige Malerei hat man sich nicht gewagt, obgleich eine ganze Reihe von Bildern offenbar ad hoc angefertigt worden ist. Unter einem Jaeckel, einem Oppler steht also kurioserweise zu lesen: Modell H. Gerson. Dazwischen Kleidergespenster und Kostümleichen, die sich verschossen und zerknittert auf alten Sofas herumdrücken: mitten unter dem mondänen Glanz eine Morgue verblichener Menschenhülsen, die nach ihrem Maler ruft. *Willi Wolfradt.*

DRESDEN

Im Staatlichen Kunstgewerbemuseum stellt die Manufaktur für Kopenhagen-Porzellan Bing und Gröndahl eine sorgfältig vorbereitete Kollektion neuer Keramiken aus, die in Deutschland nur an dieser Stelle gezeigt werden kann. Die seit der Pariser Weltausstellung 1900 weltbekannte Firma gibt einen erschöpfenden Überblick über alle ihre Techniken und künstlerischen Experimente von Willumsens Mitarbeit an, der die Arbeit der Manufaktur in neue Bahnen lenkte. Von Kai Nielsen sind „Schachspiel" und „Meer" (sein letztes Werk) zu sehen, von Jean Gauguin überraschende Plastiken in feuerfestem, mit Porzellanerde vermengtem Lehm („roche céramique"), die in hartem Brand zu erstaunlichen Farben- und Tastwirkungen gekommen sind. Gauguins Keramiken stellen in ihrer formalen Kühnheit einen nicht unwesentlichen Beitrag zur modernen Plastik dar, während Kai Nielsens Figurenkompositionen materialgebundener erscheinen. Das Kopenhagen-Porzellan ist in erster Linie als Unterglasurporzellan bekannt; unter den neuen Versuchen in dieser Technik bestehen die Tierplastiken von J. P. Dahl Jensen. Eine sammetweiche Oberfläche zeigen die kleinen Vasen und Schalen, die mit einer neuen matten Glasur ausgeführt sind. Mehr technisches Interesse erwecken die durchbrochenen Porzellanarbeiten von Fräulein Hegermann-Lindencrone und Frau Jo Locher, ebenso die „gezweigten" und die „Kristall"-Glasuren am echten Steingut. Die Ausstellung findet über die Fachkreise hinaus starken Anklang.

In der Galerie Arnold stehen zur Zeit die Bronzen von E. Degas, die bereits in Berlin zu sehen waren. Im Rahmen hochwertiger französischer Bilder (Renoir, Monet, Pissaro, Cézanne) und Studien von Degas erwecken die spontanen Leistungen des nie gealterten Meisters das Gefühl einer ungetrübten Freude, die immer dort am stärksten ist, wo Improvisation und Forminstinkt in unlösbarer Einheit erscheinen und jeder Analyse sich entziehen. Die Plötzlichkeit der Verwirklichung ist nicht geringer als in seinen raschesten Zeichnungen, und die Beiläufigkeit dieser Äußerung ist ihr größter Reiz.

Das Werk Lasar Segalls („Neue Kunst Fides") ist seit seinem Weggang von Dresden 1923 in Berlin und Brasilien weiter gewachsen. Vielen werden die stark umgeformten Figurengruppen der Frühzeit (Kaddisch, Ewige Wanderer) näher bleiben als die lebensnäheren, ausgeglichenen Bilder der späteren Jahre; im Grunde ist Segall derselbe geblieben, nur hat die Hartnäckigkeit der Mitteilung einem größeren Einfühlungsvermögen Platz gemacht. — Vorher waren Gemälde und Aquarelle E. Noldes ausgestellt, einige figürliche Kompositionen darunter von straffem Formaufbau (Doppelbildnis), Landschaften aus der Südsee, Blumen. Die Aquarelle von subtilster Farbenphantasie.

Bei E. E. Baumbach folgten auf den malerisch vielseitig begabten Emile Boyer (Paris) der Bulgare Obreschkoff und der Schwede Gösta Bohm, beide gegenwärtiges europäisches Gut sinnvoll verwendend. — In der Kunsthandlung Meusel sind augenblicklich schöne No-Masken und japanische Holzschnitte zu sehen, die sich auf Theater und Schauspielkunst beziehen. Frühe Blätter wie das Theaterinterieur von 1700 und Szenenbilder von Kiyotomo und Yoshinobu, Schauspielerporträts von Bun-

sho und Shunsho, Tanzszenen von Kiosai. Die Ausstellung enthält für Kenner eine Fülle von Dingen, die über das japanische Theater und seine Schauspielkunst Aufschlüsse geben. *Will Grohmann.*

WIEN

Internationale Städtebauausstellung. Im Künstlerhaus wurde anläßlich der internationalen Städtebautagung eine Ausstellung veranstaltet, die von fast allen europäischen Staaten, von Amerika und Japan, beschickt wurde. Den größten Platz nehmen als Gastgeberin Wien und Österreich mit mehreren Sälen ein. Teils durch die historischen Pläne, teils durch übersichtliche neue Plandarstellungen wird zunächst die in Wien besonders charakteristische Wachstumsentwicklung der Stadt von prähistorischen Zeiten bis auf die Gegenwart gezeigt und das Bild durch die alten Stadtansichten, besonders durch die Stichfolge Salomon Kleiners für das 18. Jahrhundert lebensvoll ergänzt. Die Pläne für die Ringstraßenverbauung (seit 1857) und Stadtregulierung führen bereits zu den modernen Aufgaben des Städtebaues über, die vor allem von sozialpolitischer Seite (Wohnhausbauten, Verkehr usw.) aufgezeigt werden. Gegenüber den anderen Ländern, bei denen das großstädtische Siedlungsproblem hauptsächlich auf dem Wege der Gartenstadt und der Einfamilienhäuser zu lösen versucht wird, steht Wien mit seinen Massenwohnhäusern freilich einzig da. In bezug auf die künstlerische Ausgestaltung des Stadtbildes ist Österreich mit einer ziemlich reichen Zahl von Projekten meist älterer Wettbewerbe vertreten. In der deutschen Abteilung stehen naturgemäß die wirtschaftlichen Probleme im Vordergrund, wobei das einzelne Stadtwesen in die Aufgaben der Verbindung ganzer Stadtkomplexe (Industriegebiete) einbezogen erscheint. Für Amerika, England, Holland und die Nordstaaten ist die Lösung der Einfamilienbauten charakteristisch, doch werden auch besondere Einzelaufgaben vorgeführt, bei denen für die letzteren die reine klassische Gesinnung auffällt. Die städtebaulichen Ideen des modernen Frankreich hat man besser in der französischen Ausstellung im Künstlerhaus in der vergangenen Saison kennengelernt. Neben Italien, der Schweiz, Polen und der tschechoslowakischen Republik sei als Aussteller auch die aufstrebende Türkei genannt, in der neben Konstantinopel vor allem das neue Angora und die Erneuerung der alten Städte (Brussa) dem Städtebauer Gelegenheit zu großzügiger praktischer Arbeit geben. Dasselbe gilt für Palästina.

In Verbindung mit der Wiener Städtebautagung veranstaltet gleichzeitig auch die Sezession gemeinsam mit den Städtischen Sammlungen eine Ausstellung.

Das Stadtbild Wiens in der bildenden Kunst. Sie bildet eine im wesentlichen auf die Malerei zugespitzte Ergänzung der Wiener Abteilung im Künstlerhause, die eigentlich nur den Wert hat, daß die gemalten historischen Stadtansichten Wiens, die man im kunsthistorischen Museum, in den Stadtsammlungen und sonst sehen kann, an einem Orte vereinigt sind. Zeitlich macht den Beginn die Ansicht van Alens vom Jahre 1690 und das 18. Jahrhundert mit Canaletto. Über den Vormärz und die vierziger Jahre mit Waldmüller, F. Loos, M. R. Toma und J. Schindler in knapper Auswahl geht es dann zu den reicher vertretenen beiden Alt, um bei der neuesten Kunst zu endigen, deren einer Saal ältere, z. T. für das Thema wenig belangvolle Arbeiten der Sezessionsmitglieder enthält, während ein zweiter mit Arbeiten von 1926 eigentlich nur propagandistisch eine malerische Schaustellung der neuen Zinskasernenbauten der Gemeinde gibt.

H. G.

ZÜRICH

Ausstellung zeitgenössischer deutscher Graphik. Nach dem Erfolg der deutschen Graphikausstellungen in Barcelona und Madrid wird auf Einladung der Schweizer Regierung eine Ausstellung neuerer und neuester deutscher Graphik Mitte Oktober im Eidgenössischen Kupferstichkabinett in Zürich gezeigt werden. Während ihrer Dauer sind Vorträge über zeitgenössische deutsche Kunst durch den Berliner Kunsthistoriker Dr. Alfred Kuhn in Aussicht genommen, der auch die Ausstellung zusammengestellt hat. *r.*

Baukunst

ZUR ARCHITEKTUR UNSERER ZEIT

Zwei bemerkenswerte Veröffentlichungen versuchen wieder einmal — wie so oft schon in den letzten Jahren — all diejenigen Bauwerke zusammenzustellen, die nach Ansicht der Verfasser als typisch für die Kunst unserer Zeit gelten sollen: Walter Gropius; Internationale Architektur (Albert Langen Verlag München) und Adolf Behne: Der moderne Zweckbau (Dreimaskenverlag).

Gropius steht als Leiter des Bauhauses in der vordersten Reihe der Kämpfenden

und deswegen kann man seiner Auswahl, die vom Recht des künstlerischen Subjektivismus einen recht umfangreichen Gebrauch macht, toleranter gegenübertreten. Seine eigenen Schöpfungen, wie die bekannte Fabrik der Kölner Werkbundausstellung 1914 oder die Schuhleistenfabrik „Fagus" — schon 1911 m. W. der erste betonte Horizontalbau Deutschlands — stehen den bekannten A.E.G.-Schöpfungen von Peter Behrens, den chemischen Fabriken Hans Poelzigs und den ausgezeichneten Bauten der Hirsch-Kupferwerke von Paul Mebes gleichwertig zur Seite. Sie erfüllen wie diese nicht nur die selbstverständliche Forderung vollkommener Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit in ornamentloser Schlichtheit, sondern kommen darüber hinaus zu einer bewußt erarbeiteten absoluten architektonischen Form.

Wie kann derselbe Künstler seine eigenen Werke, solche von Taut und Loos mit dem hoffnungslos dilettantischen Gestammel eines Knud Lönberg-Holm (Dänemark), Theo von Doesburg und C. van Esteren (Holland) und Vit Obrtel (Prag) im gleichen Bande vereinen? Genügt es denn, daß ein Bau auf Ornamente verzichtet, daß er lediglich die Horizontalen überwiegen, Fenster und Türen unvermittelt in die Mauerfläche einschneiden läßt, um ihn „modern", ja mehr als das, um ihn zum Kunstwerk zu stempeln? Sind nicht einfach die Qualitätsunterschiede zwischen einem Mies van der Rohe einerseits und den völlig nichtssagenden Banalitäten von Niedermoser (Wien), Schneider (Hamburg) wichtiger als die zufällige „Richtung" des Architekten? Haben wir nicht genug von der Überwindung eines Jugendstiles? Selbst in Deutschland, dem Lande der kritiklosen Nachbildung aller neu-holländischen Baukunst, ist allmählich ein Unterschied zwischen den ernst zu nehmenden und meisterlich durchgearbeiteten Schöpfungen von J. J. P. Oud und W. M. Dudok (Hilversum) einerseits und dem Dilettantismus der jungen Amsterdamer wie de Klerk klar geworden. Die rührende Ahnungslosigkeit jener deutschen Baudilettanten, die geblendet von der „Modernität" der Holländer alles Holländische eifrig und talentlos nachahmen, die glauben mit dem flachen Dach und der Verwendung von Klinkern sei alles getan, ist glücklicherweise im Schwinden begriffen. Schon gebärdet man sich nicht mehr ganz so wild, schon blickt man auch über andere Grenzen.

Um Mißverständnissen zu begegnen: Wir sind ehrlich davon überzeugt, daß alles, was in der Architektur lebensfähig und zukunftbildend ist, ungefähr in der Richtung liegt, die Gropius mit seinen eigenen (gebauten) Werken, die Taut, Poelzig, Bartning, Mebes, im Auslande speziell die Rotterdamer Gruppe und ein großer Kreis der dänischen Architekten vertreten. Übrigens sind verglichen mit dem Durchschnitt der stilistischen Situation um 1900 die Unterschiede zwischen dem Werk dieser einzelnen Künstler nicht so wesentlich, wie sie selbst annehmen. Aber wir glauben mit derselben Inbrunst wie an diesen Fortschritt auch daran, daß die revolutionäre Geste allein, das rohe Aufeinander blockhafter Baumassen, die prinzipielle Verleugnung jeder an Tradition auch nur anklingenden Form noch nicht die Bedeutung eines Baumeisters ausmacht, daß die Motivierung primitivsten Nichtkönnens mit dem „Rhythmus unserer Zeit" mit „neuem kubischem Raumgefühl" und dem Hinweis auf Auto und Radio zwar amüsante Literatur, niemals aber Architektur ist. Und wir bedauern, daß Gropius in dem Bemühen, das Neue durchzusetzen, so unkritisch gegenüber einer so talentlosen Mitläuferschaft sein konnte.

Das Buch Behnes, dessen Abbildungen zum Teil identisch mit denen bei Gropius sind, der aber seinen Umkreis internationaler zieht, bringt nicht nur Fotos nach ausgeführten Bauten, sondern auch Entwürfe. Uns interessiert vor allen Dingen seine theoretische Einleitung, denn diese Ansichten wurden ja nicht von einem Architekten, sondern von einem Kunstschriftsteller gesammelt. Beinahe in allem muß man Behne widersprechen, aber überall ist er interessant und vital und beweist, daß er sich nicht — wie nur allzu viele seiner analytischen Fachgenossen gerade auf dem Gebiet der Architektur — durch Phrasen beeinflussen läßt. Er weist an der Hand von Selbstzitaten der Künstler nach, wie uneinheitlich, wie in sich inhomogen die sogen. neue Bewegung ist, daß z. B. der Funktionalist, der Rationalist, der Konstruktivist in der Maschine, die sie ja alle drei bejahen, doch etwas ganz verschiedenes sehen, daß es nur die Negation der Vergangenheit ist, die sie bindet, daß beispielsweise der Einsteinturm von Mendelsohn gerade in der Kritik der Neuholländer nicht als Zweckbau der Arbeit, sondern als rein dekorative Geste, als romantisches Denkmal betrachtet wird. Auch er überschätzt noch Wright und seinen Einfluß in Amerika, auch er hat noch nicht den Mut, zugegeben, daß van de Velde dort, wo er selbst schuf, wirklich und endgültig einen Irrweg gegangen ist und wir ihm nur

für die Arbet des Aufräumens Dank schulden. Im übrigen ist es für den Architekten tatsächlich schwer, immer wieder vom „geformten Raum", von „konsequentem Funktionalismus" und „biologischem Relativismus" zu hören und damit einfache Tische und Stuhlbeine motiviert zu sehen. Gegenüber der Sakrifizierung des Zwecks und der Sachlichkeit, Schild und Schutz aller unbegabten und dürftig intellektuellen Architekten, die eben darüber hinaus nicht gestalten können, sei hier das Wort Poelzigs angeführt, dessen Fabrikbauten doch keineswegs an Sachlichkeit zu wünschen übrig lassen: „Alle rein technischen Erwägungen sind dem Künstler von vornherein ein Greuel. Und wenn er auch weiß, daß dieses rein Technische nicht zu umgehen ist, daß es bewältigt werden muß, so weiß er doch auch und fühlt beständig, daß das Rechnerische im Leben der heutigen Zeit eine viel zu große Rolle spielt, und er wird immer wieder von neuem den Kampf gegen die Herrschaft der Technik aufnehmen. Technische und künstlerische Anschauung sind und bleiben krasse Gegensätze, und der Künstler weiß nur zu gut, daß gerade der Kunst der Deutschen das krause, vielgestaltige, Umwege machende, das ganz und gar Unrationalistische den Zauber aufdrückt... Er (der Künstler) denkt an nichts als an die Möglichkeit, wie er dieses Stück Land mit Gebilden seiner Phantasie — soweit sie ihm zur Verfügung stehen — bepflanzen kann und versucht dann erst, seine Gebilde auf das Niveau zurückzuschrauben, auf dem das heutige Leben sich bewegt." Zweck? — „Welches grauenvolle Epitheton für ein Kunstwerk."

Behne zitiert Poelzig, aber er identifiziert sich keineswegs mit ihm. Man braucht keineswegs mit der Einstellung Behnes übereinzustimmen, der sich immer noch bei vielen pseudomodernen Experimenten von einer „Sachlichkeit" bluffen läßt, die der Außenstehende ohne genaue Kenntnis des jeweiligen Bauprogramms ja überhaupt gar nicht nachprüfen kann, der allzu oft allein den doch recht billigen Verzicht auf Ornament und traditionelle Form schon als Fortschritt bezeichnet, — und kann doch das Buch als Ganzes bejahen. Denn es hat den Vorzug, das romantische-theaterhafte Element alles modernen Bauschaffens aufzudecken, das so leidenschaftlich geleugnet wird und vor allen Dingen in sehr kluger und überlegter Form die völlig verschiedenen Motive und Endziele der einzelnen heutigen architektonischen Bewegungen zu differenzieren.

Im Moment des Abschlusses dieser Besprechung geht uns noch ein anspruchloses Bändchen „Junge Baukunst in Deutschland" (Verlag Stollberg, Berlin) zu: H. de Fries versucht in dieser Zusammenstellung ebenfalls einen Querschnitt zu geben, bringt aber im Gegensatz zu Behne und Gropius lediglich zusammenhanglos Abbildungen gänzlich heterogener neuerer Bauten, von denen die wirklich wesentlichen schon sehr oft anderweitig reproduziert worden sind. Es gefährdet vor allen Dingen die Klarheit der modernen Orientierung durch Abbildungen von Modellen solcher Architekten, die noch nicht Gelegenheit hatten, ihr — theoretisch — neuzeitliches Wollen in die Praxis umzusetzen. *Zucker.*

Denkmalpflege

DIE WIEDERHERSTELLUNG VON S. GIORGIO IN VELABRO

Die Wiederherstellungsarbeiten an der Basilika S. Giorgio in Velabro begannen im Jahre 1923 und beschränkten sich zunächst darauf, die am meisten gefährdeten Bauteile zu sichern und dem weiteren Verfall der Kirche Einhalt zu gebieten. Im Herbst 1924 wurden nach der Ernennung des Kardinal Luigi Sincero zum Titular von S. Giorgio mit finanzieller Unterstützung des Kardinals eine umfassende Restauration unter Leitung von Antonio Muñoz in die Wege geleitet, die im April 1926 glücklich abgeschlossen war, so daß die Kirche am 24. desselben Monats, zum Fest des hl. Georg, wieder dem Kult geweiht werden konnte.

Muñoz hat sich wie bei seinen früheren Arbeiten dieser Art, der Restauration von SS. Quattro Coronati und S. Sabina, bestrebt, dem Bau nach Möglichkeit seinen ursprünglichen Charakter wiederzugeben. Dazu war zunächst die Entfernung neuerer Zutaten notwendig. Dies war in diesem Falle verhältnismäßig einfach, da der Bau dem Schicksal anderer Kirchen, in eine Barockkirche verwandelt zu werden, entgangen ist. Es sind daher nur zwei Barockaltäre von sehr geringem künstlerischen Wert entfernt worden.

Wenn nun auch moderne Einbauten kaum vorhanden waren, so sind auch hier wie anderswo die ursprünglichen Fenster vermauert und durch neue ersetzt worden, ebenso die Öffnungen des Campanile, ferner wurde die ganze Ausstattung und Form der Aspis verändert und der Fußboden beträchtlich erhöht. Hier hat Muñoz erfolgreich durchgegriffen und mit der Behebung dieser Schädigung eine bedeutende Lei-

stung vollbracht. Er ist zunächst daran gegangen, den alten 45 cm tiefer liegenden Fußboden wieder herauszuholen. Dabei sind die gesamten bisher verdeckten Basen der Säulen wieder zum Vorschein gekommen und lassen durch ihre untereinander sehr verschiedene Form erkennen, wie man hier Säulen antiker Bauwerke von sehr verschiedener Höhe verwandt hat. Ferner fanden sich umfangreiche Mauerreste des 2. und 3. Jahrhunderts, die aber mit der Basilika nichts zu tun haben; auch ließ sich der Grundriß der Schola Cantorum feststellen.

Beim Abtasten des Mauerwerks gelang es, die Spuren der alten Fenster zu finden, die nach entsprechender Sicherung der Wände wieder geöffnet werden konnten. Da sich gleichzeitig ein Stück der alten Fensterteilung fand, das ausreichte die Rekonstruktion der Fenster zu sichern, konnten sie wie bei S. Sabina vollkommen in ihrer alten Gestalt wieder hergestellt werden. Es sind deren im Obergaden neun an Stelle der vier modernen. Auch die Fenster der Seitenschiffe konnten geöffnet werden.

Am stärksten waren die Veränderungen der Apsis. Die Fenster erhielten wieder ihre ursprüngliche Größe und die Inkrustation der Wände konnte nach Resten, die sich unter der Tünche fanden, ergänzt werden, dank der Freigebigkeit verschiedener Gönner, die die Beschaffung des kostbaren Materials (Marmor und Cipollin) ermöglichte. Bei Erneuerung des Fußbodenbelags haben sich Mauerreste gefunden, die auf eine ältere Kirche des 5. oder 6. Jahrhunderts zurückgehen.

Bei der Tieferlegung des Fußbodens kamen natürlich eine große Anzahl von Fragmenten der Chorschranken usw. zutage, die aber nicht ausreichten, den Wiederaufbau der Schola Cantorum zu unternehmen. Besondere Erwähnung verdient noch ein Architravstück mit der Darstellung einer Verkündigung aus dem 9. Jahrhundert.

An dem Cavallini zugeschriebenen Apsisfresko sind keine Eingriffe erfolgt. Spuren einer Ausmalung fanden sich nur an einer Stelle, die durch die im 12. Jahrhundert eingefügte Mauer des Campanile geschützt war. Hier kamen zwei Köpfe von Heiligen zum Vorschein, die nach der Stelle, an der sie vorkommen, Schlüsse auf die Disposition des Wandschmucks zulassen.

Die äußere Erscheinung des Baus ist durch die Restauration nicht wesentlich verändert; nur am Campanile sind die Arkaden des zweitobersten Stockwerks geöffnet worden.

Das Innere ist nunmehr ähnlich wie bei S. Sabina in einem neutralen braungelblichen Ton gehalten, der bedeutend besser wirkt als der frühere unerträglich weiße Anstrich. Abschließend darf man sagen, daß wir es hier mit einer mit großer Liebe und gutem Erfolg durchgeführten Arbeit zu tun haben, die uns ein wichtiges lange vernachlässigtes Monument des 7. Jahrhunderts nähergebracht hat. Muñoz hat darüber in einer gut ausgestatteten Schrift „Il restauro della Basilica di S. Giorgio al Velabro in Roma“ gehandelt. (Roma, Soc. ed. d'arte illustrata, 1926.) *L. S.*

Neue Bücher

A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti IV. Niederländische und französische Bildhauer. Deutsch-englische Ausgabe. Frankfurter Verlagsanstalt A.-G. Frankfurt am Main.

Mit dem eben erschienenen vierten Band des großen Werkes über die Barock-Bozzetti, auf dessen Bedeutung an dieser Stelle bereits mit Nachdruck hingewiesen wurde, ist nunmehr das ganze Unternehmen zum Abschluß gekommen, das fortan als Standartwerk auf seinem Gebiet bestehen wird, so sehr im einzelnen auch die Forschung noch versagt, so daß die eigentliche Kunstgeschichte der Bozzetti noch geraume Zeit auf sich warten lassen dürfte. Denn bei Brinckmann handelt es sich lediglich um eine Sammlung des wichtigen und oft weit zerstreuten Materials und den Versuch einer Gruppierung desselben, der im ganzen gelungen ist. Aber gerade der neue Band mit den Bozzetti der niederländischen und französischen Barockskulptur beweist, wie sehr wir uns gegenüber diesen Dingen immer noch am Anfang befinden und daß von einer lückenlosen Gesamterfassung des Gebietes einstweilen nicht gesprochen werden kann, so sehr auch der Sammeleifer des Verfassers anzuerkennen ist. Ob uns diese Dinge überhaupt dauernd stärker zu ergreifen vermögen, wage ich angesichts der Tatsache, daß auch die Barockmode bereits deutlich im Abnehmen begriffen ist, zu bezweifeln. Der ganze Elan dieser Zeit geht zu sehr auf das rein äußerlich Repräsentative, und die Kunst selbst ist zu wenig innerlich bedingt, um sich (einzelne Ausnahmen abgerechnet) dauernd im Bewußtsein unserer und nachfolgender Generationen durchsetzen zu können. Groß wirkt immer nur die Architektur im Sinne des Gesamtkunstwerks, und auch für deren Entwicklung bieten viele der in Brinckmanns Werk vereinigten Bozzetti (zumal die Ent-

würfe von Grabdenkmälern) interessante Belege. *Biermann.*

Adolf Feulner, Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg. Verlag R. Piper u. Co., München 1924.

— Mit diesem Büchlein liegt nicht nur eine äußerlich mustergültige Veröffentlichung über ein Einzeldenkmal vor. Der Text Feulners, in klassischer Gelassenheit fließend und doch vom Blute des echten Liebhabers durchpulst, ist im besten Sinne des Wortes populär. Phrasenlos vermittelt er geschichtliche und künstlerische Tatsachen und bleibt mit seinen klaren Gedankengängen zuletzt selbst für den Fachmann ein Gewinn. Vielleicht ist die Hauptfrage, ob der neue Stil, den die Apostel zeigen, und als dessen Träger mit Recht die jüngere Generation Vischer angesehen wird, ganz isoliert gegen den vorhergehenden steht, allzu scharf mit dem alleinigen Hinweis auf Italien bejaht. Es steckt doch gerade in den Gewandformen dieser Apostel trotz der völlig anderen geistigen Basis, der sie entspringen, ein gut Teil deutsches 14., was für Nürnberg, allein mit seiner Plastik in und an den beiden Hauptkirchen, nur natürlich scheint. — Es fehlt nun immer noch die gewiß lohnende große Arbeit über die gesamte Tätigkeit der Vischerschen Werkstatt, in der möglichst lückenlos alles Material, vor allem die Grabplatten, deren Zusammenstellung auch für die Kenntnis der Entwicklung des spätgotischen Zeichenstils nicht belanglos wäre, in Abbildungen vereint werden müßte. Der Arbeitskraft und wissenschaftlichen Solidität eines Autors wie Feulner sähe man sie gewiß gern überantwortet. *Wiese.*

Richard Braungart, Josse Goosens. Wilhelm Greven Verlag. Krefeld 1925.

Diese Monographie zeigt die Entwicklung des Münchener Malers von nordischer Abkunft. Der Impressionismus des Künstlers wird, wie das Buch zeigt, immer gelöster. Besonders die Bilder von 1925, wie „Karneval", Abendgesellschaft" und „Künstlerfeste", scheinen nach den Reproduktionen großzügige Zusammenfassungen von Masse und Form zu bieten. *S. Sch.*

Verschiedenes

BERLINER SKULPTURPFLEGE

Die Stadt Berlin, seit jeher mit Denkmälern förmlich gespickt, frönt neuerdings wieder in der bedrohlichsten Weise ihrem Hange, Marmor und Bronze anzubringen, wo es geht und wo es nicht geht. In ihrer von Presse wegen wiederholt beanstandeten Ankaufspolitik ist das Kapitel Plastik das längste und dunkelste. Als der Herr Oberbürgermeister unlängst die Kunstkritiker bei sich versammelte, um die viel gescholtenen Ankäufe zu rechtfertigen, und mit besonderem Stolze Photos der erworbenen Bildwerke herumgab, da war des fröhlichen Gelächters über diese einzigartige Kollektion von Ruderpreisen und Panoptikumsmythologie kein Ende zu finden. Neuestens haben die Stadtväter es plötzlich nicht mehr aushalten können ohne ein Beethovendenkmal und haben flugs ein Preisausschreiben erlassen, das vor ein fast ausschließlich aus Stadtverordneten und Ministerialbeamten sowie aus Vertretern belanglosester Akademiekunst zusammengesetztes Gremium Entwürfe der unvereinbarsten Bildhauer zitiert, etwa von Barlach, Belling und Scharff einerseits, und von Breuer und Manzel andererseits. Ein sinnloseres Verfahren ist ja wohl nicht denkbar. Ein ganz toller Plan, der kürzlich verlautete, scheint durch den heftigen Widerspruch der Zeitungen im Keime erstickt worden zu sein, nämlich der, die Straße Unter den Linden der ganzen Länge nach durch Aufstellung von Geplastiktem zu garnieren. Nach dem Muster der Siegesallee. Aber etwas davon ist nun doch zum Ausbruch gekommen; denn um das Ärgernis der städtischen Ankäufe doch wenigstens einigermaßen zu einem öffentlichen zu machen, sollen hinfort ständig am Pariser Platz, nahe dem Brandenburger Tor, einzelne Skulpturerwerbungen auf einige Zeit ausgestellt werden. Denkmale, die später sich in irgendeinem Vorstadtgebüsch verbergen, werden hier zunächst der Gefühlserhebung sämtlicher Berliner ausgesetzt.

Als erstes Stück hat man, um mit einem großen Namen zu beginnen, eine „Diana" von Hugo Lederer hingesetzt. Eine im Lauf bewegte Gestalt mit erhobenen Armen und großem Haarknoten, die sich im Ausdruck von einem Mannequin nur dadurch unterscheidet, daß sie eben keine Kleider trägt. Die wiegende Pose affektierter Gemessenheit ist ganz unleidlich, und die Formenbehandlung der schematischen Figur im einzelnen narbig und roh. Ein richtiges Fabrikstück. Vor allem aber wird eklatant, wie verfehlt die ganze Idee ist, Monumente, die für ganz andere Stellen, wenn überhaupt für bestimmten Platz gedacht sind, beziehungslos zu den umgebenden Maßen in die gute Stube der Stadt zu pflanzen. Die „Diana" von Berlin steht da wie eine Mensendieckreklame. Sie wartet auf ihren Herostrat. *Willi Wolfradt.*

SAMMLER UND MARKT

DIE LAGE AUF DEM MARKTE DER MODERNEN GRAPHIK

Als die erste Graphikauktion in Goldmark bei Graupe in Berlin am 25.—26. Januar 1924 stattfand, ging es wie ein Jubel durch die Reihen der neugebackenen Inflationskäufer; schienen doch alle Erwartungen übertroffen. Für einen Zustandsdruck des Ibachblattes von Hans Meid zahlte man 200 M., für den Probedruck des „Rendezvous am Dogenpalast" 750 M. Für das Selbstbildnis Slevogts „Rauchend auf dem Sofa liegend" 210 M., für den „Lautenschlagenden Mephisto" desselben Künstlers 700 M. Die Hyänen des Graphikmarktes, die in den Tagen des steigenden Dollars alles Erreichbare an sich gerissen, triumphierten.

Die Freude dauerte nicht lang. Jene hohen Goldmarkpreise resultierten nicht aus der tatsächlichen Gesundung des von neuem auf eine normale Währung gestellten Marktes, sondern aus der Entwöhnung, wieder mit Gold zu rechnen. Alsbald folgte die Ernüchterung. Sie trat in steigendem Maße ein, als die allgemeine Wirtschaftslage sich verschlechterte, die schnell gewonnenen Kapitalien sich verflüchtigten und jene wieder zu kleinen Leuten wurden, die für wenige Jahre das Dasein großer Herren gespielt hatten. Sie, die in keiner Weise menschlich mit ihren Kunstschätzen verbunden waren, warfen diese zu allererst auf den Markt, der naturgemäß nicht in der Lage war, sie aufzunehmen. Hinzu kamen die Folgen der schnell fertigen Graphikproduktion der gesamten Künstlerschaft in den Zeiten der Inflationsjahre. Nicht nur, daß schlechterdings jeder Malersmann, der irgend etwas von kalter Nadel, von Lithographenkreide gehört hatte, zum Graphiker wurde und seine Produkte auch leicht an den Mann brachte, selbst Leute mit berühmten Namen haben damals unter der Lockung des Augenblicks in einer Weise produziert, die sich auf die Dauer rächen mußte. So ist gerade das abgelaufene Jahr das „schwarze Jahr" des Graphikmarktes gewesen, wie es ja auch das schwarze Jahr der deutschen Wirtschaft war mit dem niedrigen Stande der Wertpapiere und dem phantastischen Anschwellen der Konkurse.

Die Frage erhebt sich: Wie wird das kommende Marktjahr sein, in das wir nunmehr eintreten? Mit einiger Sicherheit ist darauf zu erwidern, daß eine Gesundung hier eingesetzt hat, wie sie ja auch in der gesamten Wirtschaft zu bemerken ist. Wie dort die Konkurse zum Stillstand gekommen sind, haben auch auf dem Graphikmarkte die Notverkäufe aufgehört. Es ist also nicht damit zu rechnen, daß Material in dem Umfang angeboten werden wird, wie dies im verflossenen Jahre geschehen ist. Andererseits jedoch sind die Inflationskäufer vollständig ausgeschieden. Das kaufende Publikum besteht wiederum aus jenen alten Vorkriegssammlern, zu denen leider kaum neue hinzugetreten sind. Sein Interesse wendet sich fast ausschließlich wirklich guten und großen Stücken zu. Mittelware ist überhaupt nicht gesucht, eben jene, die in der Inflation am lebhaftesten begehrt war. Der Handel liegt von neuem in den Händen einiger Weniger, wie vor dem Kriege. Alle die Kleinen, die während einiger Jahre geglaubt haben, auch Kunsthändler und Auktionatoren sein zu können, haben sich zurückziehen müssen. Nicht zum wenigsten ist diese Tatsache eine Bürgschaft für eine sichere Geschäftsentwicklung. Das Kapital ist im ganzen flüssiger geworden, die Börse hat sehr wesentliche Gewinne gemacht, die Steuerlasten sind erleichtert. Dies hat schon das Lagergeschäft angenehm empfunden, somit dürfte es sich auch auf dem Graphikmarkt im kommenden Jahre auswirken.

Die Leser dieser Zeitschrift haben ein Interesse daran, einige Richtlinien für ihre Haltung zu bekommen. So wollen wir versuchen, im folgenden einige feste Punkte zu fixieren, die dem Käufer die Möglichkeit einer ungefähren Orientierung auf Auktionen geben können. Vorausschicken möchten wir: Die Preise sind natürlich in Gold höher als sie in der Inflation waren. Sie sind andererseits ganz wesentlich geringer als sie in jener ersten Goldmarkauktion standen. Die Katalogpreise der Verleger sind sind leider nicht verbindlich. Wenn ein gutes Verlagshaus das Blatt eines bedeutenden Graphikers mit 60 M. bewertet, so ist es absolut nicht gesagt, daß dieser Preis auch auf der Auktion herauskommen muß. Dem Auktionator kann deswegen ein Vorwurf nicht gemacht werden: Hier entscheiden Angebot und Nachfrage. Vorübergehend glaubte man die Preise französischer Graphik durch die Inflation in Paris gesenkt. Dies war auch tatsächlich eine Zeitlang der Fall. Nun aber hat sich nach der französischen Hauptstadt ein so großer Fremdenstrom besonders von England und Amerika aus ergossen, daß der allergrößte Teil des guten Materials ausverkauft ist. Für das wenige, was noch vorhanden, werden sehr hohe Goldpreise verlangt, die zum Teil über jenen liegen, die außerhalb Frankreichs

gefordert werden. Der glückliche Moment des Kaufens scheint für dort vorüber.

Frühere Blätter von Liebermann, so Schiefler 19, 28, 29 wird man ungefähr mit 60 M. bewerten müssen. Sch. 37, 38, 45, 46 zwischen 70—80 M. Von Nr. 53 gibt es nur sehr wenige Exemplare. Auf der Auktion im November des verflossenen Jahres brachte es 140 M. Nr. 63 „Das Polospiel", von dem es nur 25 Abzüge gibt, erzielte damals 125 M. Neuere Blätter wird man zwischen 30 und 40 M. bewerten dürfen.

Probedrucke für Blätter der schwarzen Szenen von Slevogt brachten 90 M. Für einen Probedruck des „d'Andrade" wurden im verflossenen Jahr 140 M. bezahlt. Seltene Bildnisse, wie das des „Frankfurter Juristen" 80 M. Probedrucke zur „Zauberflöte" 90 M. Probedrucke zum „Achill" lagen zwischen 60—120 M., solche zum „Lederstrumpf" und zur „Insel Wak Wak" zwischen 50—110 M. Die seltene Gelegenheitsgraphik ist sehr teuer und an bestimmte Preise nicht gebunden. Von den Mappenwerken brachten „Die Gesichte" (5 Exemplare der Vorzugsausgabe) 2750 M., die Mappe zum „Lederstrumpf" 1600 M., zum „Cellini" 1050 M., zum „Cortez" 800 M., zum „Hektor" 200 M., zum „Achill" 230 M. Es ist anzunehmen, daß diese Preise im kommenden Jahre überschritten werden dürften.

Von Corinth werden frühe Probedrucke zum Teil sehr hoch bezahlt. Im November des verflossenen Jahres brachte ein solcher „Maria-Antoinette auf dem Wege zum Schafott" 230 M. Im Durchschnitt werden Probedrucke mit etwa 60 M. bewertet, neuere Blätter mit 30—40 M.

Von Orlik werden die farbigen japanischen Blätter am höchsten bewertet. — Käthe Kollwitz gehört noch immer zu den bestbezahlten Graphikern; gute Auflagedrucke der älteren Zeit liegen zwischen 40—60 M.

Wir kommen zum Ausland. Schöne Arbeiten von Delacroix sind nicht häufig auf dem deutschen Kunstmarkt. Probedrucke mit Randeinfällen sind gut bezahlt. Die Preise für Probedrucke zum „Faust" schwanken zwischen 350—700 M. — Die früheren Drucke von Manet vor der Ströhlin-Ausgabe liegen etwa um 150 M. herum. Die viel selteneren Lithographien sind in letzter Zeit nicht in Deutschland vorgekommen. Signierte Blätter oder solche mit Künstlerstempel von Toulouse-Lautrec kosten 30—60 M. Die Mappe „Elle" wird mit 750 M. bewertet. Die französische Yvette Guilbert ungefähr mit 300 M. Seltenheiten wie der „Napoléon" dürften 400—600 M. bringen. — Von Millet sind Frühdrucke nicht sehr häufig. — Auch gute Blätter von Renoir gehören zu den Seltenheiten. Im September des vorigen Jahres wurde für die „Zwei Badende" 190 M. bezahlt. Seltenere Lithographien kosten noch immer 150 M. und mehr.

Whistler und Zorn haben ebenso wie Cameron in Deutschland internationale Preise. Der „Becquet" von Whistler brachte im November 360 M., das „Crucifix" von Cameron z. B. 670 M. Alte Blätter von Munch werden mit 120—150 M. gehandelt. Ein schöner Druck seines Selbstbildnisses mit Knochenarm brachte im November 470 M. Als niedrigsten Preis für neuere Arbeiten wird man etwa 50 M. ansehen dürfen.

Es ist klar, daß solche Angaben „ohne Obligo" gemacht werden. Es sind Schätzungen, die auf Verkäufen des letzten Jahres fußen, also die Wahrscheinlichkeit in sich schließen, in diesem Jahr übertroffen zu werden. Sie sollen nicht mehr als allgemeine Richtlinien geben. Im nächsten Heft werden wir ein Gleiches für den Markt der alten Bilder versuchen. *Alfred Kuhn.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Am 1. und 2. Oktober werden bei Paul Graupe Graphik und Handzeichnungen alter und moderner Meister versteigert werden. Es handelt sich besonders um die Sammlung alter Holzschnitte aus dem Nachlaß des bekannten Freiburger Sammlers Vincent Mayer mit einem Dürer-Holzschnittwerk und einer großen Anzahl seiner besten Stiche. Außerdem Radierungen von Rembrandt und anderer niederländischer Meister, römische Veduten Piranesis und eine Sammlung alter Handzeichnungen. Anschließend werden aus dem Besitze Egon Zerners, Frankfurt a. M., moderne Graphik und Handzeichnungen herauskommen, denen Objekte aus anderem Besitz beigefügt sind. Wir weisen besonders auf die Lithographien von Daumier und Gavarni hin und auf die schönen Menzeldrucke.

Daniel Chodowiecki, Auktion am 16. Oktober durch Hollstein und Puppel. Am genanten Datum wird das fast vollständige radierte Werk Daniel Chodowieckis versteigert werden. Wir weisen in kurzem auf die Seltenheiten hin, die sich in der Sammlung befinden. „Apollo auf dem Pegasus sitzend, gefolgt von drei auf Eseln

reitenden Künstlern", Satire auf die Nachahmer Chodowieckis, getuschte Federzeichnung. Voll bezeichnet und datiert. „Le passe dix" E. 1. — „Friedrich der Große zu Pferd mit Gefolge" E. 9. — „Der kleine l'Hombre Tisch" E. 13 I. — „Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine von Preußen" E. 45 I. — „Bildnis Friedrichs des Großen" E. 49 I. — „Die Schlittenfahrt" E. 98. — „Die Wallfahrt nach Französisch-Buchholz" E. 337. — 12 Blatt: „Occupations des Dames" E. 355 Hirsch Nachtrag II. — „12 Blatt zur Brandenburgischen Geschichte" E. 712 I a. Mit den Einfällen, noch vor dem Künstlernamen.

* * *

Am 18. und 19. Oktober werden ebenfalls bei Hollstein und Puppel Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, die Sammlung des Geh. Oberkriegsgerichtsrats Dames, Hannover, versteigert werden. Es handelt sich vorwiegend um Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts.

* * *

Mit wenigen Worten sei heute auf die am 27. und 28. Oktober bei Cassirer und Helbing in Berlin zu versteigernde Sammlung des ehemaligen Direktors der Baden-Badener Gemälde-Galerie Theodor Schall hingewiesen. Die meisten Kunstfreunde entsinnen sich seiner umfangreichen Impressionistenkollektion, in der sich Bilder von Thoma, Liebermann, Feuerbach, Menzel, Leibl und viele Trübners befinden. Unter den Beiträgen, die aus anderem Besitz der Versteigerung angeschlossen werden, sind besonders gute Stücke von Spitzweg und frühe Bilder von Max Liebermann. In angemessener Zeit vor der Auktion wird auf die Sammlung kritisch zurückgekommen werden.

Ebenfalls nur vorläufig sei der Ostasien-Kollektion des Münchener Sammlers Richard Seligsohn gedacht, die ebenfalls durch Cassirer und Helbing auf den Markt gebracht werden wird. Ihr Hauptreiz besteht in hochwertigen Porzellanen, frühem China, famille verte, ausgesuchten Mingh-Bronzen und frühen Jade-Stücken. *Alfred Kuhn.*

* * *

Am 12. und 13. Oktober findet bei Rud. Lepke die Versteigerung von Antiquitäten der aufgelösten Firma J. Klausner & Sohn statt. Außer den Beständen der genannten Firma wird auch die bekannte Privatsammlung von alten Silberarbeiten des verstorbenen Herrn Jakob Klausner ausgeboten. Es befinden sich darunter reizvolle Arbeiten hauptsächlich deutscher Herkunft, vorwiegend aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Bestände der aufgelösten Firma bestehen aus Möbeln, verschiedenen Kunstgegenständen dekorativer Art und über 100 Stück deutscher Pozellane. Zu erwähnen sind ferner zwei flämische Gobelins mit Darstellungen aus der Geschichte Josephs, und ein drittes Stück des 18. Jahrhunderts mit einem ländlichen Fest.

Am 2. Auktionstage kommt u. a. eine kleine geschlossene Sammlung von Renaissance-Medaillen und -Plaketten unter den Hammer, insgesamt 40 Arbeiten, darunter Werke von Pisano, Matteo de Pasti, Francia, Lysippus, Moderno. *n.*

FRANKFURT a. M.

Am 5. und 6. Oktober wird der erste Teil der Münchener Inkunabelnsammlung Kurt Wolff durch die Firma Joseph Baer & Co. versteigert. Der Auktionskatalog teilt seine 824 Nummern in zwei Alphabete von gleicher Länge und ungefähr gleicher Höhe der Schätzungen, die insgesamt fast eine halbe Million Mark ausmachen. In sich sind die Stücke nach den Autornamen angeordnet, aber vier Register erleichtern die Orientierung nach Hain-Nummern, Druckorten sowie nach chronologischen und sachlichen Gesichtspunkten. Dr. Leo Baer faßt in einem Vorwort, das in seiner knappen Art den sachlichen und erschöpfenden Katalogaufnahmen entspricht, wesentliche Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der angebotnen Stücke zusammen. Es ist erstaunlich, daraus zu sehen, wie es dem kenntnisreichen und zugreifenden Geschick des bekannten Münchener Verlegers geglückt ist, in den wenigen Nachkriegsjahren, begünstigt durch die Geldunsicherheit des In- und Auslandes eine Sammlung von über 3000 Inkunabeln zusammenzubringen. Vor allem Bayern und Italien scheinen von ihrem Duplettenreichtum abgegeben zu haben. Schöne alte Einbände verraten seltenen Besitzwechsel, Unica, Einblattdrucke, Pergamentabzüge und köstliche Illustrationen die glückliche und planvoll arbeitende Hand des Erwerbers. Einzelheiten lassen sich kaum herausheben, aber der Typologe wird ebenso reine Freude an den frühesten Erzeugnissen berühmter Offizinen haben, wie der Holzschnittsammler und Kulturhistoriker etwa an einer ersten deutschen Bibel von 1466, einem Dialogus creaturarum, Dürers frühem Gerson von 1489 oder dem Augsburger Falschmünzerblatt von 1481. Über 800 Inkunabeln und kaum eine große wirkliche Privatsammlung in Deutschland! Hoffen wir, daß unsre öffentlichen Biblio-

theken hinreichende Mittel zur Verfügung haben, und daß unsre ernsthaften Sammler ordentlich zum nächsten Quartalsbeginn gespart haben, sonst geht viel wertvolles Kulturgut uns für immer verloren. *F. Ho.*

* * *

Die am 5. Oktober bei Rudolf Bangel zur Versteigerung gelangenden Werke aus acht Jahrzehnten (1840—1920) deutscher und französischer Malerei setzen sich aus zwei bekannten badischen Privatsammlungen zusammen. Sie enthalten Arbeiten fast aller führenden Meister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vertreten sind u. a. H. von Marées mit dem aus dem Jahr 1857 stammenden „Pferdemarkt", Waldmüller mit einem figurenreichen Gemälde „Die Genesung", Bürkel mit mehreren Bildern, ähnlich auch Carl Spitzweg. — Ed. Schleich sen., Joh. Sperl (dieser seltene Künstler mit zwei Arbeiten), H. v. Zügel sind mit Werken aus ihren besten Schaffensperioden zu finden. — Zu nennen ferner aus dem Berliner Kreis Liebermann mit Bildern seiner verschiedenen Perioden, Walter Leistikow mit zwei qualitativ hochstehenden Arbeiten, Corinth mit einer Früharbeit und einem Tierstilleben.

Von den Franzosen sei auf das „Bauerngespann" von Géricault, eine kleine „Landschaft" von Edgar Degas, sowie ein „Porträtbild" von Benjamin Constant aufmerksam gemacht.

HAMBURG

Die Bücherstube Hans Götz versteigert am 1. und 2. Oktober in ihren neuen Ausstellungs- und Auktionsräumen (Gr. Bleichen 31) eine Hamburger Privatsammlung, die außer hübschen Almanachen in der Abteilung deutsche Literatur u. a. Achim v. Arnims Werke vollständig und ein schönes Exemplar des Buches der Lieder enthält. Der zweite Tag bringt moderne Luxus- und Pressendrucke, darunter 70 Vorkriegsausgaben des Inselverlages.

* * *

Die Galerie Commeter versteigert vom 28.—30. Oktober eine bedeutende Privatsammlung, enthaltend Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte moderner Graphiker wie Corinth, Daumier, Delacroix, Kalckreuth, Kuhnert, Lautrec, Leibl, Liebermann, Manet, Meid, Millet, Orlik, Thoma, Whistler u. v. a. Edvard Munch und Anders Zorn sind mit kleinen Kollektionen seltener Arbeiten vertreten.

An alter Graphik gelangen außer alten Porträtstichen von und nach Blooteling, Drever, van Dyck, Edelink, Houbraken, (darunter viele Museums-Dubletten) gute alte Stiche, Radierungen und Holzschnitte von Aldegrever, Altdorfer, Beham, Dürer, Hopfer, Leyden, Ostade, Pencz, Rembrandt, Schongauer zur Versteigerung. Außerdem ist eine Sammlung moderner illustrierter Bücher und Pressendrucke (Avalundrucke, Bremer Presse, Ernst Ludwig-Presse, Marées-Gesellschaft, Officina Bodoni, Officina Serpentis u. a. m.) angegliedert. Der Katalog ist soeben erschienen.

LEIPZIG

Die diesjährige Kupferstich-Herbstauktion bei C. G. Boerner, die vom 10.—12. November stattfindet und deren Katalog in diesen Tagen erscheint, bringt ein überaus reichhaltiges Material alter Graphik, wie es sonst selten auf den Markt kommt. Es handelt sich um die Dubletten, die aus der Sammlung des 1854 verstorbenen Königs Friedrich August II. von Sachsen verkauft werden. Aus diesem reichen, auf der Brühlschen Terrasse aufbewahrten Kupferstichkabinett werden die Blätter abgegeben, die sich gleichzeitig in der Staatlichen Kupferstichsammlung im Zwinger befinden. Es handelt sich also um einen Kupferstichbestand, ähnlich wie seinerzeit bei den Dubletten der Albertina, der zu einer Zeit zusammengebracht wurde, als der Markt noch überreich an seltenen Kupferstichen und Holzschnitten frühester Zeit war, wie sie heute im Handel nicht mehr vorzukommen pflegen. So interessieren denn auch in dieser Versteigerung vor allem die Inkunabeln des Kupferstiches, von denen nicht weniger als sechs Blätter des Meisters ES die größten Kostbarkeiten sein dürften. Aber auch frühe seltene Italiener und Franzosen sind vorhanden und ganze Serien von Meckenem und Schongauer. Auch im 16. Jahrhundert gibt es viel Ungewöhnliches, z. B. ein Dutzend Landschaften von Hirschvogel, sehr seltene Ornamentstiche und kostbare Holzschnitte, dabei eine ungewöhnliche Cranach-Sammlung. Ferner enthält auch das 18. Jahrhundert noch, wenn auch gering an Umfang, manche schöne farbigen und schwarz-roten Drucke und andere englische und französische Blätter.

Ergänzt wird dieser Bestand durch die fast vollständige Dürer-Sammlung des bereits im Anfang des Jahrhunderts in Berlin verstorbenen Architekten Hans Grisebach, dessen übrige Sammlung bereits im Jahre 1905 Gegenstand einer interessanten Versteigerung bei Gutekunst in

Stuttgart war, ferner durch eine nicht sehr umfängliche, aber sehr kostbare Rembrandt-Sammlung aus Privatbesitz, die besonders an Landschaften und Porträts schöne Blätter enthält, darunter die gesuchte Landschaft mit den drei Bäumen, und endlich eine Sammlung von ca. 200 meist englischen und holländischen Admirals-Porträts.

Das ganze Material ist wiederum in einem der üblichen ausführlich gearbeiteten Boernerschen Kataloge publiziert, der mit 40 Lichtdrucktafeln geschmückt ist und insofern diesmal eine Art Jubiläumskatalog bildet, als die Firma im November dieses Jahres auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken kann. *r.*

MÜNCHEN

Die Galerie Hugo Helbing bringt am 21. Oktober eine interessante Kollektion moderner Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus ausländischem und deutschem Besitz, darunter Werke aus dem Nachlaß des Professor Dr. Gottfried Merzbacher, München, zur Versteigerung. Es sei vorweg eine kleine Sammlung von acht Gemälden Carl Spitzwegs, die noch aus dem Nachlaß des Künstlers stammt, genannt, — figürliche und landschaftliche Motive bester Qualität. Anselm Feuerbach ist mit dem „Bildnis des Freiherrn Seutter von Lötzen" vertreten; von Theodor Alt ist „Großmutter und Enkelin" — eine typische Leistung aus der Zeit des Zusammenarbeitens mit Leibl — zu erwähnen, und dann ein „Bismarck in Zivil" von F. v. Lenbach. Dieses Bild gelangte letztmals vor 20 Jahren in der Sammlung Carl Cromwell zur Versteigerung. Bei Anton Braiths „Unwillkommener Besuch" aus dem Jahre 1869 halten sich Komposition und Farbengebung die Wage. Von E. N. Neureuther seien 46 Blatt Aquarelle zu den Dichtungen deutscher Klassiker genannt. Weiter sind noch zu nennen: Hch. Bürkel, Ant. Burger, G. v. Canal, L. Corinth, C. H. F. Dreber, W. Gierymski, C. Kronberger, W. Leistikow, G. v. Max, F. Preller d. Ä., W. Schirmer, Rob. Schleich, O. Strützel, W. Trübner, A. Zimmermann u. a. m. Von den Modernen sind vertreten: J. Eberz, A. Gueni, C. C. Hartig, C. Hofer, Gg. Kars, Rich. Seewald.
Eberz, A. Gueni, C. C. Hartig, C. Hofer, Gg. Kars, Rich. Seewald.

* * *

Münzauktion. Firma Otto Helbing Nachf., Barerstr. 20, kündigt eine Versteigerung an, welche außer einer berühmten Salzburger Sammlung reichhaltige Reihen von Bayern, ungarisches Mittelalter, römische Münzen, barbarische Prägungen nach römischen Vorbildern, eine allgemeine numismatische Sammlung, auch eine große Serie Lübecker Gepräge enthält. Der Katalog, mit 38 Tafeln ausgestattet, enthält ca. 3000 Nummern.

PARIS

Ende Oktober wird im Hotel Drouot eine bedeutende Sammlung moderner Bilder versteigert, die Hauptwerke von Cézanne, Derain, Rousseau, Segonzac, Dufy, Matisse, Gris, Laurencin, Pissaro, Redon u. a. m. umfaßt und zwar handelt es sich dabei um den Nachlaß des bekannten Amerikaner Mr. John Quinn, der seinerzeit dem Louvre das berühmte Bild von Seurat „Der Zirkus" verkauft hat.

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

KÖNIGSBERG

Anfang Oktober eröffnete der Architekt Hanns Hopp in seinen Privaträumen eine Galerie unter dem Namen „Insel der Zeitgenossen". Es sollen hier Werke moderner Künstler aus dem Reich gezeigt werden. Die erste Ausstellung — bis Ende Oktober — gilt dem Werk der Paula Modersohn-Becker.

Zur gefl. Kenntnis!

Mit dem ersten Oktober-Heft dieser Zeitschrift tritt Herr Dr. Alfred Kuhn, Berlin-Friedenau, Fregestr. 26, I, in die Redaktion des Cicerone ein, indem er das Berliner Kunstreferat und dazu die Bearbeitung des deutschen Kunstmarktes übernimmt. Herrn Dr. Willi Wolfradt gebührt an dieser Stelle der Dank von Verlag und Schriftleitung für seine dem Cicerone viele Jahre hindurch geleisteten Dienste. Als Mitarbeiter wird Herr Dr. Wolfradt auch fernerhin dem Cicerone zur Seite stehen.

Die neue Adresse des Herausgebers dieser Zeitschrift ist von Anfang Oktober an: Charlottenburg 9, Bayernallee 19. Tel.: Westend 4201.

Wir bitten höflichst alle Mitarbeiter und Firmen, die an dem geregelten Geschäftsgang unserer Zeitschrift interessiert sind, von den oben verzeichneten Tatsachen gefl. Kenntnis nehmen zu wollen. *KLINKHARDT & BIERMANN*

Gotik in Österreich

Zu der in Wien veranstalteten Ausstellung (Herbst 1926)

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Von LUDWIG BALDASS

DER Verein der Museumsfreunde in Wien eröffnete am 15. September d. J. im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine für zwei Monate geplante Ausstellung, die einen Überblick über die gotische Malerei und Skulptur in Österreich gewähren soll. Während die Tiroler und teilweise auch die Salzburger Kunst des ausgehenden Mittelalters in ihren Hauptzügen seit zwei bis drei Dezennien allgemein bekannt sind, hat die Forschung sich eigentlich erst in den letzten Jahren intensiver mit der Wiener und innerösterreichischen Malerei und Skulptur beschäftigt, die trotz einzelner grundlegender Arbeiten heute noch eine Art Novum für die Kunstgeschichte darstellen und z. B. noch in fast allen Handbüchern unbeachtet geblieben sind. Diesem Übelstand vor allem soll die Ausstellung abhelfen und zeigen, daß Österreich im 14. und 15. Jahrhundert eine Blütezeit der darstellenden Kunst erlebt hat, die diesen südostdeutschen Landen ihren ebenbürtigen Platz unter den übrigen Lokalschulen der deutschen Kunstgeschichte sichert.

Ausgestellt wurden Tafelbilder, Glasgemälde und Skulpturen. Die Nationalbibliothek und die Albertina planen Ergänzungsausstellungen, die die österreichische Buchmalerei und die Einblattdrucke vorführen sollen. Vieles an österreichischer Kunst — ich verweise auf die großen Altäre von St. Wolfgang, Heiligenblut, Hallstadt, Kefermarkt, auf die Skulpturen des Wiener Stephansdomes und der Pfarrkirche von Wiener Neustadt — steht heute noch an der Stelle, für die es geschaffen wurde und widerstrebt dem Gedanken einer auch nur zeitweisen Entfernung. Was aber an Bedeutendem aus kirchlichem, musealem und privatem Besitz beweglich schien, wurde erbeten und mit wenigen schmerzlichen Ausnahmen mangelnden Gemeinsinnes auch zur Verfügung gestellt. Die Initiative und Energie von Hans Tietze, dem Vorsitzenden des Arbeitsausschusses, muß hier vor allem gerühmt werden, da ihr in erster Linie das Zustandekommen der Ausstellung zuzuschreiben ist.

Am Anfange der österreichischen Tafelmalerei stehen die wichtigsten vier Gemälde, die uns aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf deutschem Boden erhalten sind, die 1322—29 enstandenen Rückseiten des Verduner Altars in Klosterneuburg, der zu der oben erwähnten, noch mit ihrem Nährboden verwachsenen Gruppe von Kunstwerken gehört. Doch konnte wenigstens aus der Schule dieses hochbedeutenden Meisters eine Christus vor Pilatus darstellende Tafel des bayrischen Nationalmuseums auf der Ausstellung gezeigt werden. Noch ist keine direkte Brücke von diesen Anfängen zu der österreichischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts geschlagen. Um so wichtiger erscheint es, daß eine Reihe gemalter Glasscheiben, die sich in einigen Fällen zu ganzen Fenstern zusammensetzen, die österreichische Malerei des 14. Jahrhunderts repräsentieren. In ihrer ganz starken, leuchtenden Farbenpracht gehören sie zweifelsohne zu den Höhepunkten der Ausstellung. Nur zwei Beispiele hebe ich hier hervor. Wie eine Illustrierung des hohen Liedes in Minneliedern muten die um 1360 entstandenen Scheiben aus Maria-Straßengel bei Graz (Sammlung Figdor-Walz) an, vor allem die entzückende Szene (Abb. 1) der Maria, die den ungenähten Rock Christi webt. Aus der Herzogskapelle bei St. Stephan aber stammen die eine Generation später entstandenen Fürstenscheiben, der edle Niederschlag einer höfischen Kunstübung.

Verhältnismäßig lückenlos ist in der Ausstellung, unterstützt durch zahlreiche

Parallelen der Salzburger Kunst, die österreichische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts in Hauptstücken aufgeführt. In der ersten Hälfte scheint ein Zentrum in Steiermark (im oberen Murtale), ein zweites, nahe verwandtes, in Wien bestanden zu haben. Einflüsse der böhmischen Kunstübung kreuzen sich mit solchen aus Italien und solchen aus Burgund und erzeugen eine Schule von ganz ausgesprochener Eigenart, aus der greifbare Individualitäten heraustreten. Unter diesen steht der von Suida aufgestellte Meister der Votivtafel Herzog Ernst des Eisernen an erster Stelle. In verschiedenen Passionsszenen und in einer prachtvollen Reiterschlacht aus St. Lambrecht (Abb. 4) offenbart der um 1420 tätige Künstler sich ebenbürtig einem Konrad von Soest oder Meister Franke. Daneben stehen freilich Meisterwerke wie das Reichenekerepitaph von 1410 oder die um 1430 entstandene Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberg (beide aus dem Grazer Museum) noch vollkommen isoliert. Auch aus der gleichzeitigen Wiener Schule sind ausgezeichnete Bilder aus Klosterneuburg, Wiener Neustadt (Abb. 6) Berlin und Nürnberg vorhanden. Hier scheinen die Wurzeln für einen wahrscheinlich in Schwaben (gegen die Jahrhundertmitte zu) tätigen Meister, der den Notnamen „Meister von Schloß Liechtenstein“ empfangen hat, zu liegen. Vier Bilder aus Schloß Liechtenstein und den Galerien von Donaueschingen und Wien erlauben ein genaues Studium der Zusammenhänge dieses Künstlers mit der österreichischen Malerei. Eine kleine erwählte Reihe gleichzeitiger Salzburger Bilder bietet die erwünschten Parallelen. Vier Hauptwerke bedeuten hier vier Etappen. Noch mit der älteren Kunstübung vom Anfang des Jahrhunderts hängt der nach einer alten Überlieferung 1440 entstandene Halleiner Altar des Salzburger Museums zusammen. Eine Anbetung der Könige der Sammlung Proehl in Amsterdam, die manchem aus dem Münchner Kunsthandel bekannt sein dürfte, schlägt als anscheinend frühestes Werk Pfennings die Brücke zur Kunst dieses Meisters, dem zweifelsohne auch der hl. Primus auf dem Orgelflügel des Salzburger Museums angehört, der dem Stile nach aber schon nach der Wiener Kreuzigung von 1449 entstanden sein muß. Das Gegenstück, der hl. Hermes, aber zeigt eine andere vorgeschrittenere Hand, die aber auch nicht die des Meisters des Grazer Dombildes ist, mit dem sein Schöpfer die Beziehungen zur italienischen Kunst gemein hat.

Eine scharfe Zäsur trennt in Österreich die Kunst der ersten Jahrhunderthälfte von der zweiten. Wohl sind vereinzelte zurückgebliebene Maler bis 1475 noch im alten Stile tätig, die vorgeschritteneren aber knüpfen nicht mehr an die Werke der älteren einheimischen Meister, sondern an westliche Vorbilder an. Zwei um 1460 entstandene große Altarflügel des Redemptoristenklosters hängen mit der Kunst der südlichen Niederlande anscheinend direkt zusammen, während der Meister des Schottenstiftes seine Anregungen auf dem Umwege über Nürnberg empfängt. Gegen Ende des Jahrhunderts bildet sich auch in der Tafelmalerei ein reicher spätgotischer Stil aus, der einige sehr feine Blüten trägt (Abb. 2). Gerade hier verspricht ein intensiveres Einsetzen der Forschung noch eine Vermehrung des bisher bekannt gewordenen Materials.

Dennoch hat die Wiener Malerei des ausgehenden Jahrhunderts keine Künstler aufzuweisen, die sich den Hauptvertretern des Salzburg-Passauischen Kunstkreises, den beiden Rueland Frueauf an die Seite stellen lassen. Die Stilableitung der hohen Kunst des älteren Rueland Frueauf scheint noch nicht restlos geglückt. Zur Lösung der Frage mag das stark niederländisch beeinflußte jüngste Gericht aus St. Florian ein wenig beitragen, das in der oberen Hälfte eine strenge hieratische Komposition, in der unteren aber (Abb. 3) Szenen von lebendigster Bewegung aufweist. Jedenfalls erscheint das früheste Werk des Meisters selbst, die Madonna mit dem Stifter und dem heiligen Thomas von 1483 aus dem

Abb. 1. Maria am Webstuhl. Aus Maria Straßengel, um 1360

Abb. 2. Die Erbauung von Klosterneuburg. Wiener Schule, um 1500

Sammlung Figdor-Walz

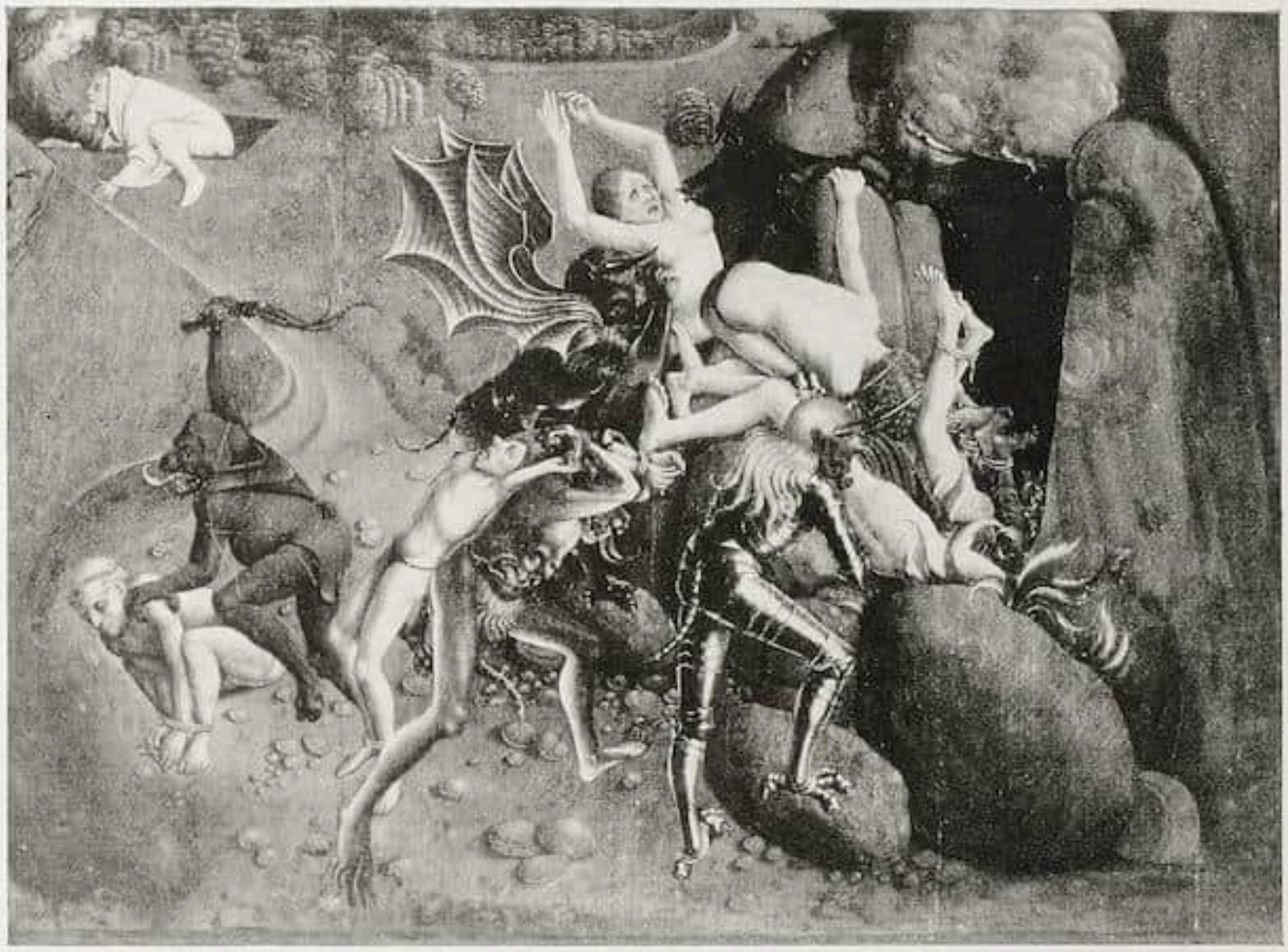


Abb. 3. Detail aus dem Jüngsten Gericht — Salzburgisch, um 1470, St. Florian

Abb. 4. Reiterschlacht Herzog Ernst des Eisernen — Steirisch, um 1420, St. Lambrecht

Prager Rudolfinum verhältnismäßig am ehesten von der großen niederländischen Welle berührt. Es ist das einzige, das das Raumproblem als wesentlichen Bestandteil in die Bilddarstellung miteinbezieht. In den großen Flügeln von 1490 und 1491 der Wiener Galerie ertwickelt sich dann Rueland zum Monumentalmaler, der aus Flächen und Linien mit wenigen großen Farbkontrasten seine Bilder aufbaut. Noch fast auf derselben Entwicklungsstufe stehen auf der Ausstellung die Budapester Verkündigung und vor allem das Meisterwerk des Marientodes aus St. Florian (Abb. 5). Wenig später dürfte der wohl nur als Werkstattarbeit zu wertende kleine Marientod der Wiener Galerie entstanden sein. Als der selbständige große Meister zeigt sich der ältere Rueland im Bildnis (Sammlung Figdor-Walz). Der 1498 datierte bekannte Hieronymus der Sammlung Figdor-Walz leitet bereits zu dem leichteren, grazileren und preziöseren Stil der Groß-Gmainer Tafeln von 1499, die leider der Ausstellung verweigert wurden, über. Der jüngere Rueland knüpft in zwei noch dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörenden Folgen der Johanneslegende und der Passion Christi deutlich an den Stil des Vaters um 1490 an — sichtbar wird dies vor allem beim Ölberg — ist aber direkt von niederländischer Kunst inspiriert. 1507 (nicht wie es bisher stets hieß 1501) sind dann seine vier Tafeln der Leopoldslegende mit ihrer ganz neuen freien Auffassung der Landschaft entstanden. Leider fehlen die 1515 datierten „Quattuor coronati" der ehemaligen Sammlung Chillingworth, in welchem Bilde Suida mit Recht ein in Verbindung mit der Dombauhütte von St. Stephan entstandenes Werk des Meisters erkannte. Von der Kunst dieses jüngeren Rueland gehen also wieder Brücken zur Wiener spätgotischen Schule (vgl. Abb. 2). In diesem Zusammenhang ist auch die um 1500 entstandene figurenreiche Kreuzigung aus Klosterneuburg (mit dem falschen Datum 1446) zu nennen, die wieder ganz nach den Niederlanden tendiert.

Ergänzen Salzburger und Wiener Kunstübung sich in vielen Beziehungen, so steht die Tiroler vollkommen für sich. Wir haben es mit einer künstlerisch ganz abgeschlossenen Provinz zu tun. Leider konnte Michael Pacher durch kein eigenhändiges Werk vertreten werden. Immerhin gehören ihm wenigstens der Erfindung, wenn auch nicht der Ausführung nach, die beiden Wiener Laurentiusszenen an, während die beiden Grazer Bildchen doch wohl nur aus der engsten Schule stammen. Malerisch höher aber stehen die Geburt Mariae aus Nürnberg und die Ölbergszene aus Kreuzenstein, in denen ich — und unabhängig von mir auch Wilhelm Suida — Schöpfungen des sogenannten Meisters der Uttenheimer Tafel vermute. Die Geburtsszene aus Nürnberg erscheint als besonders wichtige Tafel. Ebenso wie ihr nicht ausgestelltes Gegenstück, die Verkündigung Mariae im Münchener Nationalmuseum, ist sie ihrer Stilrichtung nach kaum beeinflußt von der Kunst Michael Pachers und zeigt den Meister als selbständigen Zeitgenossen des großen Bruneckers. Die Kunst Friedrich Pachers ist in drei Flügeln aus Schloß Ambras, die Marx Reichlichs in zwei Szenen aus dem Marienleben, von denen die eine ein entzückendes Tiroler Stadtbild aufweist, ausreichend zu studieren. Zusammenhänge mit der Tiroler Kunst zeigt auch die aus dem Stift Heiligenkreuz kürzlich für das Wiener Museum erworbene Verspottung Christi von 1508. Es ist das Verdienst Buchners, erkannt zu haben, daß der V. Görtschacher 1508 datierte Christus im Tempel der Sammlung Figdor und die Legende der Susanna des Wiener kunsthistorischen Museums von derselben Hand herrühren. Das Figdorsche Bild ist schwer ohne Kenntnis Dürerscher Kunst denkbar, während das offenbar später entstandene Susannenbild wieder Erzeugnissen Augsburgischer Kunstübung nahekommt. Der malerisch freie und eigenartige Meister erscheint bei aller Selbständigkeit der Einzelgestaltung doch anlehnungsbedürftig im Bildaufbau.

Numerisch geringer als die Zahl der ausgestellten Bilder ist die der gezeigten Skulpturen. Dennoch wird dem Fachmann gerade dieser Teil der Ausstellung von besonderem Interesse sein, da er das meiste unbekannte und unpublizierte Material aufweist, darunter eine Reihe von Hauptwerken. Durch Stein- und Holzplastiken wird vom Ende des 13. bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts die Entwicklung klar aufgewiesen. Dann erst folgt eine Lücke, die die dunkle Zeit etwa von 1430—1470 umfaßt. Mit auserlesenen Stücken (Abb. 7 und 8) ist wieder die Spätgotik vertreten. Während früher das Prinxip, nur österreichisches Material zu zeigen[1], kaum durchbrochen wurde — die einzige nennenswerte Ausnahme bildete der nur schwer zugängliche Ober-St. Veiter-Altar der Dürerwerkstätte — war der Reichtum des Wiener Privatbesitzes hier zu verlockend, daß neben den österreichischen und tirolischen auch eine Reihe von oberdeutschen Bildwerken gezeigt wurde, die aufzuführen hier zu weit führen würde.

Ein ausführlicher und mit Literaturangaben versehener Katalog der Ausstellung, der von Mitgliedern des Arbeitsausschusses, und zwar von Richard Ernst, Franz Kieslinger, Kurt Rathe, Wilhelm Suida und dem Unterfertigten verfaßt und mit einem Vorwort von Hans Tietze versehen ist, gibt über den Stand der Wissenschaft vor der Ausstellung Kunde. Ihre Resultate sollen in einer größeren Veröffentlichung verarbeitet werden. Es ist zu hoffen, daß die bis 10. November geöffnete Veranstaltung in der Kunstwissenschaft das ihr gebührende Echo findet.

---

[1] Eine Geißelung Christi der Wiener Galerie, die bisher der Salzburger Schule zugewiesen wurde, hat Suida nun als Werk des Multscherkreises katalogisiert, wofür manche Züge sprechen. Doch glaube ich kaum, daß man mit der Datierung bis vor 1450 wird zurückgehen können, da das etwas plumpe aber reizvolle Werk der Stilstufe des Sterzinger Altars näher steht als der der Wurzacher Flügel.

Holzschnitt aus Guillermus, Postilla. Lyon 1482

J. Halle, München, Kat. 59, Nr. 288

Abb. 5. Tod Mariä — Rueland Frueauf d. Ä. St. Florian

Abb. 6. Heimsuchung Mariä — Wiener Schule um 1440 Stift Neukloster

Abb. 7 Ein heiliger König
Schule des Niklas Gerhaert von Leyen
Wien, Sammlung Werner

Abb. 8 König einer Anbetung
Tirol, um 1400
Sammlung Figdor-Walz

Unbekannte Werke seltener niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts[1]

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von GABRIEL v. TÉREY

4. Die Landschaft mit Hütte von Dirk Dalens I.

Fortsetzung aus Heft 2

BREDIUS hat bereits 1883 in seinen archivalischen Forschungen[2] auf Dirk Dalens I., der „unter den holländischen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts eine interessante Stellung einnimmt", hingewiesen und sich mit ihm später wieder ausführlich beschäftigt[3]. Dalens, der um 1600 zu Dordrecht geboren wurde, hat ein unstetes, bewegtes Leben gehabt und starb 1676 in Zierikzee, „wohin er, um der Verfolgung wegen sträflichen Umgangs mit seiner Tochter Maria zu entgehen, geflohen war". 1632 ist er in der Gilde im Haag. Er scheint bald darauf eine große Tätigkeit entfaltet zu haben, die ihn aber nicht befriedigt zu haben scheint. Nach einem kurzen Aufenthalt 1637 in Delft kehrte er nach dem Haag zurück, 1662 war er in Rotterdam, ein Jahr darauf in Leiden, 1672 wieder im Haag. Sein Nachlaßinventar[4] ist sehr reichhaltig und enthält 251 Gemälde, von welchen wohl der größte Teil von ihm selbst herrührte. Wir wissen auch, daß er in der Zeit von 1637 bis 1650 für den Statthalter Prinz Friedrich Heinrich vier Kaminbilder für das Huys in het Noordegade im Haag malte und dafür 1200 Gulden erhielt. Auch kennen wir sechs Radierungen nach ihm. Aus all diesem geht hervor, daß er eine reiche Tätigkeit entfaltet hat. Um so mehr ist es zu verwundern, daß nur wenige Werke von ihm bekannt sind, einige sind in öffentlichen, andere in Privatsammlungen[5]. Besonders wird eine große Landschaft von 1660 in der Sammlung Eckmar in Finspong (Schweden) gerühmt[6], woselbst sich noch weitere Bilder des Künstlers befinden.

Dirk Dalens zeigt in seiner Kunst gewisse Anklänge an Jan van Goijen, besonders aber an Mozes Uytenbroeck (von 1590 bis 1648), bei dem er gelernt haben soll. Dasjenige Gemälde, welches wir hier veröffentlichen, tauchte unter Nr. 185 in der 28. Auktion des Ernst-Museums in Budapest (1924) auf und befindet sich gegenwärtig im Besitze des dänischen Konsuls Dr. Paul Fleischl in Budapest. Es ist auf Holz gemalt (33×47 cm) und trägt unten die volle Signatur des Künstlers. Es ist unseres Wissens in der einschlägigen Literatur nicht erwähnt. Phantastisch leuchtet aus dem Bilde das Haus mit der dunklen großen Öffnung hervor, der schiefe Zaun wirkt wie ein aufgespannter Fächer und das Erdreich wie eine helle Wolkenmasse. Das Ganze steht in grellem Kontrast zu der dunkelgrünen Baumpartie und gemahnt in der Komposition an des Künstlers Bild im Braunschweiger Museum (Nr. 353). Während die rechte Partie des Bildes etwas an van Goijen erinnert, sind die Kühe ganz im Geiste des Mozes Uytenbroeck empfunden, vielleicht von ihm selbst, der gelegentlich in Dalensschen Bildern die Staffage malte, so z. B. in der italienischen Landschaft mit Ruinen im Amsterdamer Rijksmuseum (Nr. 730) und in einer arka-

---

[1] Vgl. „Der Cicerone" XVIII, S. 47 ff.
[2] A. Bredius, Seemanns Kunstchronik 1883, S. 617, 642, 718.
[3] A. Bredius, Künstler-Inventare IV, S. 1401 bis 1421.
[4] Das Inventar ist am 3. August 1676 im Rathaus im Haag aufgenommen.
[5] A. v. Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon I., S. 374, und U. Thieme, Allg. Künstler-Lexikon der bild. Künste VIII, S. 294.
[6] O. Granberg, Catalogue raisonné de tableaux dans les collections privées de la Suève.

dischen Landschaft im Besitze von H. Muyser im Haag, ferner auf zwei weiteren, in der einschlägigen Literatur nicht erwähnten Landschaften der ehemaligen Sammlung Semenov in Leningrad (z. Z. in der Eremitage), von welchen die Landschaft mit Juda und Thamar direkt an Mozes Uytenbroek, der wahrscheinlich Schüler des Adam Elsheimer in Rom war, erinnert[1]. Das interessante Bild im Besitze des Konsuls Fleischl zeigt mit seinen malerischen Qualitäten den starken Einfluß Uytenbroecks.

5. Eine Flußlandschaft von Gerrit de Haen

Die holländische Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts kennt eine Reihe von Künstlern mit dem Namen Haen. Abraham de Haen war Tiermaler; von Antony de Haen, der Schüler des Philipp Wouvermans war, kennt man kein Gemälde, ihm werden zwei Radierungen „Le Nègre blanc" und „La Mauresse blanche" zugeschrieben. Andries de Haen war Dekorationsmaler, David de Haen Schlachtenmaler, Willem de Haen Kupferstecher und Hendrick Huygens de Haen Landschaftsmaler.

Gerrit de Haen soll aus Amsterdam stammen. Die Nachrichten über ihn sind äußerst spärlich. Eine Landschaft mit Figuren in Schleißheim ist signiert und trägt die Jahreszahl 1634, Bredius (a. a. O. V., S. 1707 und 1708) fand ihn in Urkunden von 1681 und 1682. Außer dem genannten Bilde findet sich, ebenfalls in Schleißheim, ein zweites bezeichnetes Bild des Künstlers, ein ausruhender Jäger, neben ihm ein Hund, links ein Junge mit einem erlegten Hasen. Dieses Bild soll, nach der Angabe Wurzbachs (a. a. O. I., S. 630) kräftig in der Farbe sein, „breit und flott gemalt, ganz verschieden" von der Landschaft mit Kühen in der gräflich Czerninschen Galerie zu Wien (bezeichnet G. de Haen, aber im Katalog fälschlich als Werk Breenberchs verzeichnet). Einige mit G. de Haen bezeichnete Bilder bringt E. W. Moes mit seinem Namen in Verbindung[2]. Sonderbarerweise existiert auch ein Blumenstück von Gerrit de Haen in der ehemaligen Sammlung Semenov in Leningrad (z. Z. in der Eremitage), ein auf Leinwand gemaltes Bild (56,5×43 cm), das die Signatur trägt: f. gerrit d'Haen und von dem der seltene Katalog sagt: „Pourrait être peint entre 1670 et 1680. La facture a de l'analogie avec celle de Cornelis de Heem". Außer diesem, in der einschlägigen Literatur nicht genannten Bild möchten wir ein weiteres Werk des Künstlers erwähnen, das sich seit 1923 in der Sammlung des Oberregierungsrat Friedrich Glück in Budapest befindet[3]. Es ist auf Holz gemalt (28×43 cm) und bezeichnet links unten: G. Haen 1670. Dargestellt ist eine Flußlandschaft. Auf der linken Seite hügelige Anhöhen, die ziemlich steil herabfallen, links im Vordergrunde Staffage mit Figuren und Tieren. Zwei große Kähne am Ufer und zwei Segelschiffe beleben den breiten Fluß, über den sich ein hoher heller Himmel wölbt. Aus den von Bredius veröffentlichten Archivalien (1681 bis 1682) erfahren wir, daß Gerrit de Haen, „Schilder in den Haag", Johannes Post (urkundlich erwähnt 1659 bis 1685), der gleichfalls Maler war, aber auch als Architekt genannt wird, die Summe von 60 fl. fordert. Diese Notiz ist insofern von Wichtigkeit, weil wir vernehmen,

---

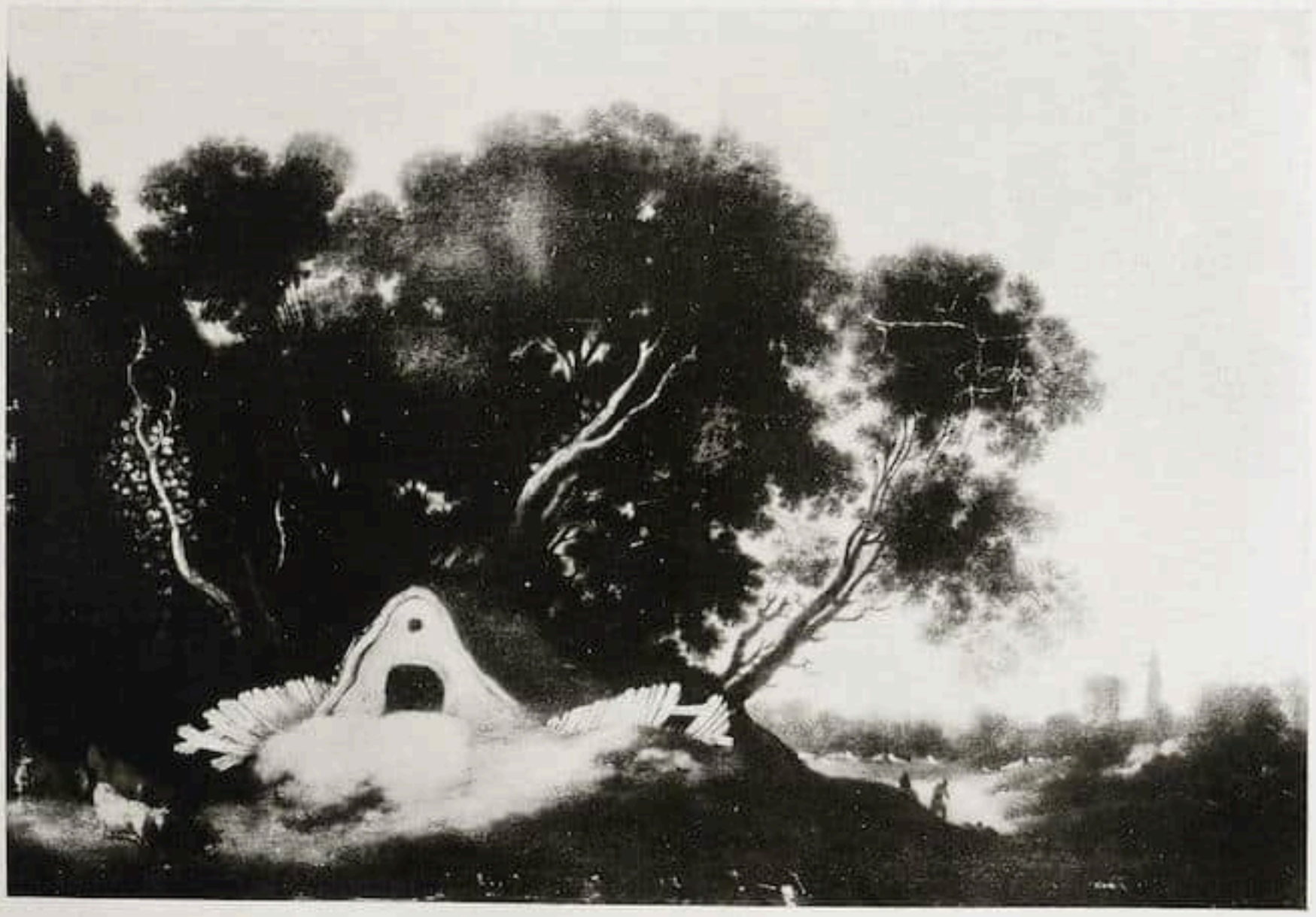
[1] Ein weiteres, charakteristisches und unbekanntes Bild von Dalens befindet sich in der Sammlung des Baron Ludwig Tornyay in Budapest (erworben auf der von der Kunsthandlung Eggenberger 1923 veranstalteten Auktion in Budapest, vgl. den Nachtrag zum Auktionskatalog, Nr. 56). Es stellt eine schöne Landschaft mit Hirten dar (Holz, 42×55 cm).

[2] U. Thieme, Allg. Lexikon der bildenden Künste XV, S. 433.

[3] Erworben auf der XXV. bis XXVI. Auktion des Ernst-Museums in Budapest (1923) Nr. 26.

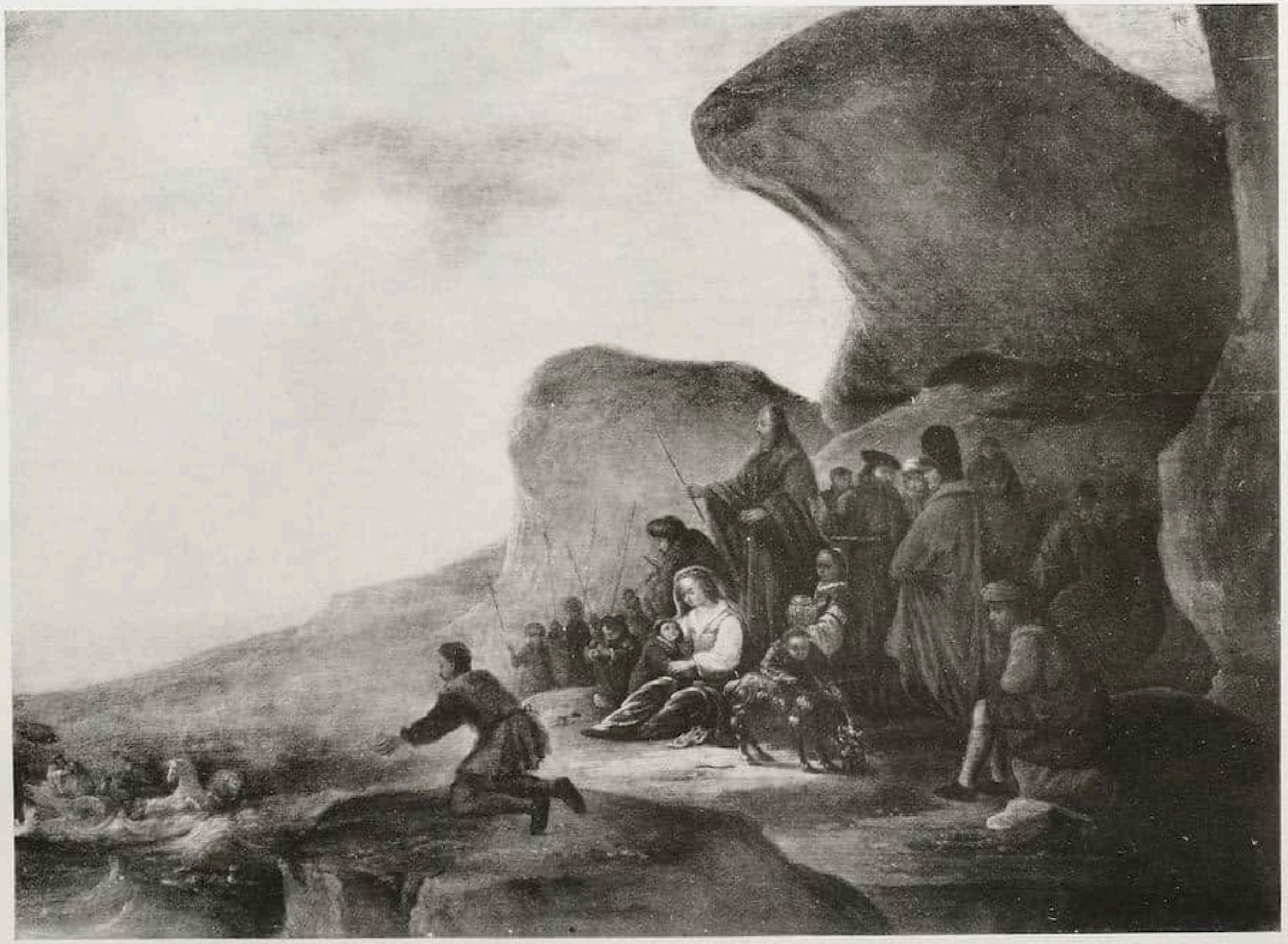
Gerrit de Haen. Flußlandschaft

Budapest, Sammlung Glück



Dirk Dalens. Landschaft

Budapest, Sammlung Konsul P Fleischl



Adriaen Gael. Durchgang der Israeliten durch das Rote Meer

Budapest, Sammlung Glück

daß Gerrit de Haen im Haag lebte, also in der Heimat des Jan van Goijen und jener Künstler, die sich um ihn gruppieren. So erklärt sich auch der Einfluß dieser Maler auf Gerrit de Haen, der sich sowohl in der Auffassung, als auch im Kolorit des Budapester Bildes bemerkbar macht.

6. Die Israeliten nach dem Durchgange durch das Rote Meer von Adriaen Gael II.

Die Künstlerfamilie der Gael stammt aus Haarlem. C. Hofstede de Groot hat ihren Stammbaum zusammengestellt[1]. Cornelius I. und Adriaen I. waren Brüder eines Nichtkünstlers, der Sohn des ersteren war Barend, der des zweiten Adriaen II. und Cornelis II. Von Cornelis I. kennt man keine Bilder, von Cornelis II. nur ein einziges im Museum zu Mainz (Nr. 101). Am bekanntesten ist Barend Gael, der vielleicht um 1630 geboren sein mag und noch 1687 tätig war. Manche seiner Werke bestätigen die Nachricht Houbrakens, daß er Schüler des Philipp Wouwermans war, andere wiederum zeigen ihn als Nachahmer der beiden Ostade.

Adriaen Gael II. ist zwischen 1618 und 1624 geboren, 1640 war er in der Haarlemer St. Lukasgilde und starb 1660. Er scheint ein Schüler des Jacob de Wet (ca. 1610 bis nach 1671) gewesen zu sein, denn seine Bilder zeigen den starken Einfluß dieses Rembrandt-Schülers. Bredius[2] zählt eine ganze Reihe von Bildern des Adriaen Gael II. auf, die in dem Nachlaß-Inventar des Amsterdamer Kunsthändlers Hendrick Meyeringh (1687) erwähnt werden: „Elias offererhande (Opfer) tegens de Baalspriesters", „Jacob en Joseph in Egypte", „Paulus und Barnabas offerhande", „Jerobeams offerhande", „De Kalverdans (der Tanz um das goldene Kalb) van de Israëliten in de Woestijn", „Mosis in de Woestijn de steenrots slaerde" (Moses Wasser aus dem Felsen schlagend), „Een Rebecca", „Pharao in't Roomer" (im Roten Meer), „de Geboorte Christi in de Looghte", „Het vroatgen in overspel" (die Ehebrecherin) — lauter Darstellungen aus dem Alten Testament mit Ausnahme zweier Bilder, deren Sujets aus dem Neuen Testament[3] genommen sind.

Die Bilder von Adriaen Gael II. sind selten. Bezeichnete Werke finden sich in der ehemaligen Sammlung Semenov in Leningrad (jetzt in der Eremitage), bezeichnet A. gael, im Kestner-Museum zu Hannover und in der Sammlung Gubin Leningrad, andere erwähnt Hofstede de Groot (a. a. O.). Wir möchten hier auf zwei weitere Werke des Künstlers aufmerksam machen. In der Sammlung des Baron Ludwig Tornyay in Budapest befindet sich ein auf Leinwand gemaltes Bild (45,5×64 cm), das unten rechts die Künstlersignatur A. Gael trägt[4]. Ob es sich hier um eine Szene aus dem Alten Testament handelt, ist fraglich. Man sieht eine im Kreise um eine mit Girlanden bekränzte Säule auf hohem, breitem Sockel tanzende Gesellschaft von männlichen und weiblichen Personen. Zwei am Boden sitzende Musikanten, denen sich eine junge Frau zugesellt hatte, spielen zum Tanze auf. Hinter der Säule steht ein alter bärtiger Mann mit Turban auf dem Kopf und ausgestreckter Rechten, wie wenn er den Takt schlagen würde. Am hohen Sockel der Säule sitzt ein Junge. Ist hier vielleicht nur eine ländliche Unterhaltung oder irgendeine be-

---

[1] U. Thieme, Allg. Lexikon der bildenden Künstler XII, S. 35.

[2] Bredius, a. a. O. I, S. 335 bis 341.

[3] In dem bereits zitierten Nachlaß-Inventar des H. Meyerinck ist ein Bild unter Nr. 171 also erwähnt: „Een varckens en een vis marckt von Geel", das dem Sujet nach gewiß von Barend Geel herrührt.

[4] Erworben auf der XXVII. Versteigerung des Ernst-Museums (1924) in Budapest, Nr. 297, abgebildet daselbst.

stimmte Begebenheit dargestellt? Die Komposition verrät entschieden eine gewisse Originalität und gemahnt uns stark an die Art des Jacob de Wet. Das andere, hier reproduzierte Bild von Adriaen Gal II., welches sich gleichfalls in ungarischem Privatbesitz, in der Sammlung des Oberregierungsrats Friedrich Glück, befindet, läßt keinen Zweifel über die Darstellung aufkommen: Die Israeliten nach dem Durchgange durch das Rote Meer, ein bekanntes Sujet, welches Frans Francken II. (1581 bis 1642) mit Vorliebe behandelte. Ob das Bild vielleicht identisch ist mit jenem, welches in dem oben erwähnten Nachlaß-Inventar von H. Meyerinck als „Pharao in't Roomer" (im Roten Meer) erwähnt wird, läßt sich nicht feststellen, weil die Maße nicht angegeben sind. Das Glücksche Bild, bezeichnet, (Holz 54×73) zeigt wieder deutlich den Einfluß des Jacob de Wet. Die vor dem Moses sitzende Frau kehrt ähnlich auch auf dem Bilde der Sammlung des Baron Tornyay wieder.

Schluß folgt

Holzschnitt aus dem Martyrilogium. Straßburg 1499

J. Halle, München, Kat. 59, Nr. 119

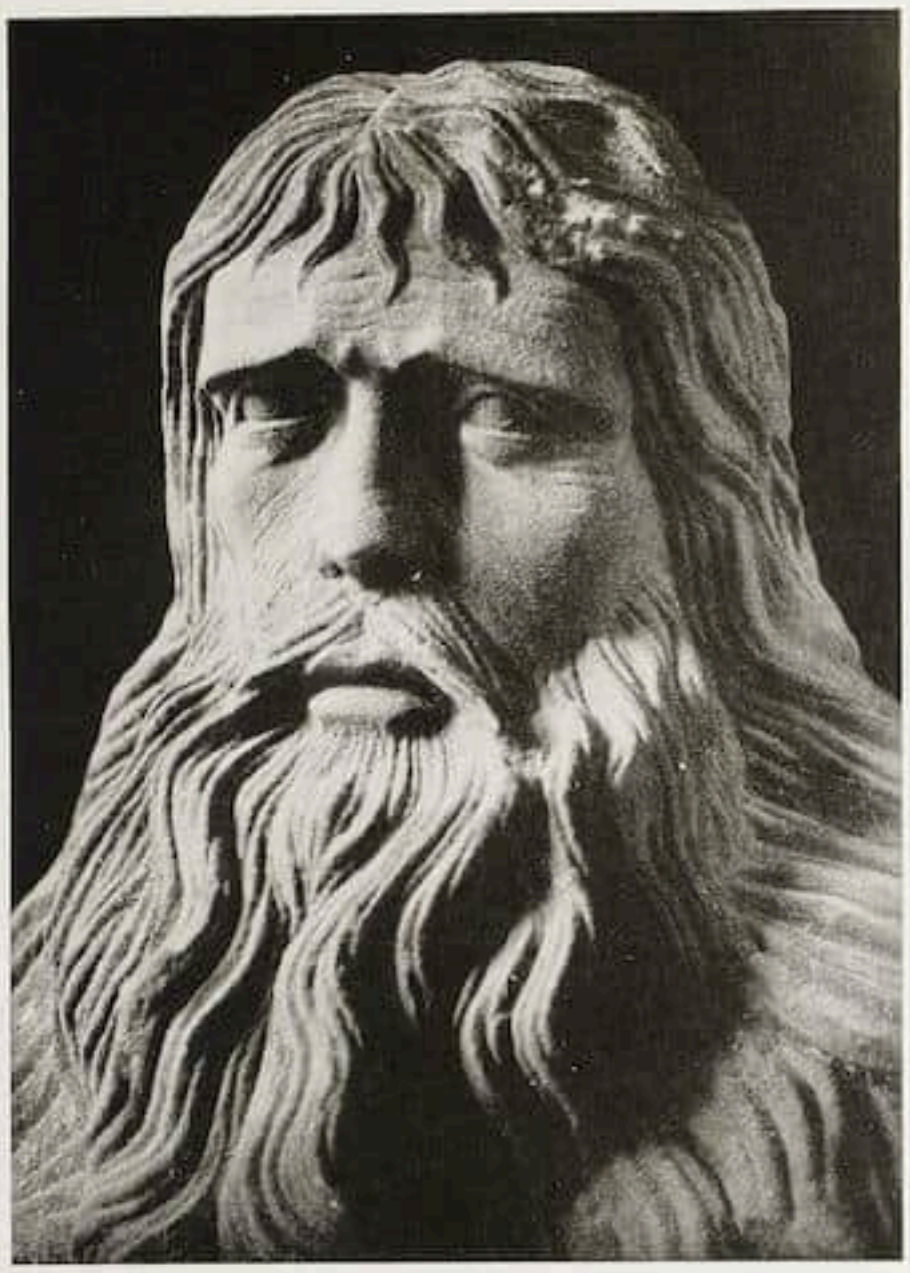


Abb. 1 Johannes d. T. aus dem Jüngsten Gericht. Um 1260

Abb. 2 Mainz, Diözesanmuseum, Kapitelshalle

Diözesanmuseum, Mainz

Abb. 3 Baumeister (?). Um 1250

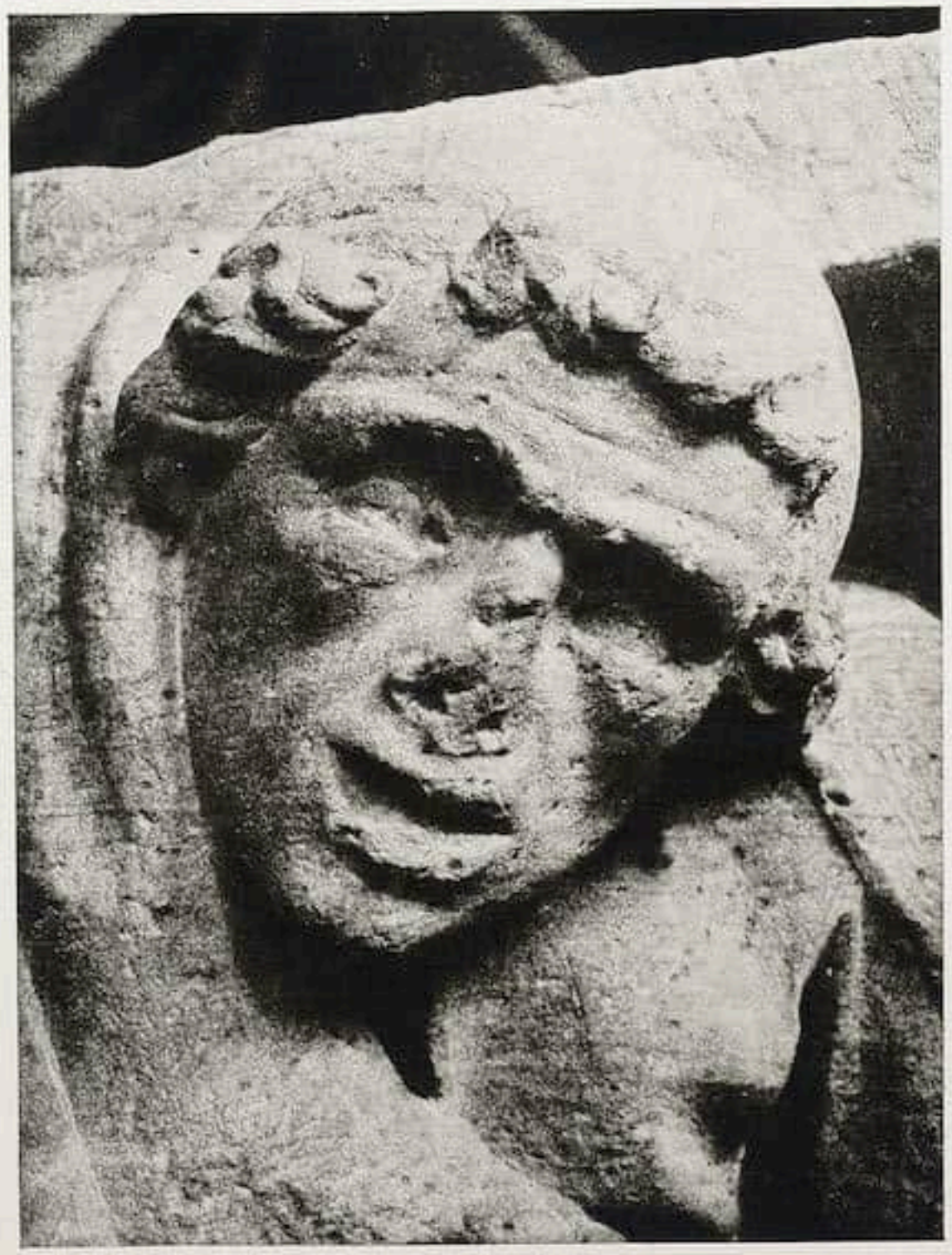


Abb. 4 Einzelheit von Abb. 3

Diözesanmuseum, Mainz

Das Diözesanmuseum zu Mainz

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Von EGID BEITZ

IN den letzten Jahren sind neben vielen anderen öffentlichen Sammlungen auch einige Diözesanmuseen aus langem Schlaf erwacht. Man kann von ihnen sagen, daß sie durchweg mit Geschick und Sachkunde neu geordnet wurden. Im Sommer 1925 hat auch das Diözesanmuseum zu Mainz seine Pforten wieder erschlossen. Es steht unter der Leitung des Domkapitulars Professor Georg Lenhart. Für Aufstellung und Ausstattung trifft aber in erster Linie Dr. Franz Theodor Klingelschmitt die Verantwortung, der als zünftiger Kunsthistoriker und besonderer Kenner der mittelrheinischen Kunst zu der Neuordnung am ehesten berufen war. Das eigentliche Museum schließt sich an den Kreuzgang des Mainzer Domes an. Der Kreuzgang selbst ist in gewissem Sinne noch dazu zu rechnen, denn hier hat die Tätigkeit Klingelschmitts bereits eingesetzt. Er hat den Grabmälern des Kreuzgangs eine gewisse chronologische Ordnung gegeben, und hier befinden sich auch bereits zwei bedeutendere Werke des Museums, die Gruppe der Seligen und Verdammten aus dem Jüngsten Gericht vom untergegangenen Westlettner des Domes, wahrscheinlich ein Werk des Meisters der Stifter- und Lettnerbildwerke zu Naumburg, und die Breitenbachsche Mutter Gottes von 1484.

An zwei mächtigen Figuren der Barockzeit vorbei betritt man vom Kreuzgang aus die einzelnen Museumsräume. Vorläufig sind drei in Benutzung genommen: die Kapitelshalle, die Kapitelsstube und die Kapitelskammer. Die Kapitelshalle ist ein besonders großer Raum, dessen Decke in der Mitte von drei teilweise alten Säulen getragen wird. Die beiden anderen Räume sind wesentlich kleiner. Da die Räumlichkeiten nicht für Museumszwecke gebaut sind, leiden alle unter ungünstigen Lichtverhältnissen. Klingelschmitt hat diesem Umstande durch eine starke leuchtende Farbengebung Rechnung getragen. Es strahlt dort jetzt von den Wänden und Decken gelb, zinnober und schwarz, graublau und nochmals gelb. Die Leuchtkraft der hier verwandten Farben ist so günstig, daß tatsächlich alle Kunstwerke in gutes Licht gesetzt sind. Ich habe das Museum in sonnigen und trüben Tagen besucht, immer hat sich die strahlende Kraft der ausgewählten Farben bewährt, so daß man schon aus museumstechnischen Gründen die Zustimmung zu dem Anstrich nicht versagen kann.

Das Museum birgt natürlich hauptsächlich mittelrheinische, vor allem Mainzer Kunst, und zwar durchweg in nur hohen Qualitäten. Die Mainzer gotischen Gobelinwirkereien sind immer eine Sehenswürdigkeit gewesen. Manches Treffliche enthalten auch die Paramente und Buchmalereien. Das kirchliche Kunstgewerbe und die Tafelmalereien kommen im Museum noch zu kurz. Hier bleibt der Museumsverwaltung noch viel zu tun übrig, die hoffentlich bei dem verheißungsvollen Anfang nicht stehenbleiben wird. Hauptstärke des Museums ist die Plastik. Schon das erste Jahrtausend erscheint mit einer prachtvollen Reliefsäule der karolingischen Zeit, die aus dem zerstörten Königskloster St. Alban zu Mainz stammt, das einmal das Grabmal der Frankenfürstin Fastrada umschloß. Auf der Säule ist u. a. ein stehender Christus dargestellt. In der rechten Hand trägt er die crux hastata, in der linken ein Buch mit der Aufschrift: venite benedicti. Es handelt sich demnach wohl um einen Stein, der in oder an der Kirche so aufgestellt war, daß der darauf dargestellte Christus den eintretenden „Gesegneten des Herren“ seinen Gruß entbieten

konnte. Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts besitzt das Museum vom untergegangenen Ostlettner des Domes noch eine tragende Figur, die wahrscheinlich als Steinmetz oder Baumeister anzusprechen ist. In mächtigen, großgelegten Falten fällt das Gewand von der Schulter nieder. Besonders der herrliche Kopf, der die Mühsal des Tragenden im geöffneten Mund und dem starren Blick zum Ausdruck bringt, ist von selten guter Qualität. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist demselben Meister noch der Kopf eines Jünglings mit flatterndem Haar zuzuschreiben, der in einer Pultvitrine der Kapitelskammer liegt. Man mag ihn als Rest einer Prophetengestalt vom Ostlettner des Domes ansprechen. Nicht viel später als diese Werke, etwa um 1260, ist die Gruppe des Jüngsten Gerichtes anzusetzen, die wahrscheinlich der Augustinerkirche zu Mainz entstammt. Aus dieser Gruppe sind einige Apostelfiguren trefflich erhalten, dazu noch ein Johannes der Täufer, der in seinem bärtigen Kopf ein ganz hervorragendes Idealporträt darstellt. Gegenstück zu Johannes war einmal die hl. Maria, die mit ihm vor Christus als Weltenrichter kniete. Leider ist sie untergegangen, so daß uns überhaupt eine Vorstellung davon fehlt, wie der Meister der kernigen Mannesgestalt des Johannes gegenüber das Weibliche in der Madonna gebildet haben würde. Vom Portal der Augustinerkirche stammt möglicherweise der sog. „Kolonialbischof". Die Gestalt trägt den Namen daher, daß sie etwas Fremdes, man möchte sagen, Afrikanisches im Gesichtstyp hat. Der Bischof ist eine ganz ungewöhnliche Erscheinung mit seinen schräg nach oben gezogenen Augenbrauen und seinem Mund, dessen wulstige Lippen sich jetzt noch im Sprechen zu bewegen scheinen. Für die Meister dieser Reste aus der Übergangszeit von der Romanik zur Gotik lassen sich mit Sicherheit Zusammenhänge mit Werkstätten in anderen Kirchen und Gegenden nicht nachweisen. Jedenfalls liefern sie aber den Beweis, daß die damals in Mainz tätigen Künstler den Meistern, die gleichzeitig in Naumburg und Bamberg an den Domen schufen, nicht nachstanden. Wieviel der bedeutendsten Dinge mögen gerade aus dieser Zeit in Mainz noch verloren gegangen sein, wenn die erhaltenen Reste noch eine so gewaltige Sprache sprechen! Der Epoche um 1300 gehört der schon mehrfach veröffentlichte Kopf an mit reich verzierter Mitra, vielleicht Werner von Eppstein († 1284) oder Gebhardt III. († 1305), der heute ebenfalls in der Pultvitrine der Kapitelskammer untergebracht ist. Aus einer flüchtigen Zeichnung ist das ganze Grabmal noch bekannt, und der erhaltene Kopf beweist, daß wir mit dem Verschwinden des Grabmales ein ganz bedeutendes Kunstwerk als Verlust zu beklagen haben. Obwohl gerade am Mittelrhein die Zeit der Hochgotik glänzende Schöpfungen hervorbrachte, sind, abgesehen von einzelnen Grabdenkmälern des Kreuzgangs, kaum Denkmäler dieser Zeit im Diözesanmuseum vertreten. Erst die Spätgotik hat wieder einiges bedeutsame aufzuweisen. Hierhin gehört vor allem die Ölberggruppe von St. Ignatius zu Mainz. Christus und drei Apostel sind noch vorhanden und fast vollkommen erhalten. Besonders gut ist unter ihnen der über dem Buch eingeschlafene Johannes. Wir haben es hier mit Figuren zu tun, die in ihrer Breite und Behäbigkeit schon sehr stark dem volkstümlichen Empfinden Rechnung tragen. Auch hier wird sich ein stilistischer Zusammenhang so leicht nicht aufklären lassen. Man denkt an Flandern, das an der Mosel ähnliche Gruppen beeinflußt hat. Man findet Typen ähnlicher Art aber auch in Süddeutschland, wie z. B. in Franken. Die Wellen des Stils schlagen damals in Mainz einmal von Norden, das andere Mal wieder von Süden, so daß man hier gerade im 15. Jahrhundert mit starker nördlicher und südlicher Stilmischung zu rechnen hat.

Schließlich sei aus der Kapitelskammer noch ein ganz bedeutsames Werk

Abb. 5 Bischof. Um 1280

Abb. 6 Petrus aus dem Jüngsten Gericht. Um 1260

Diözesanmuseum, Mainz

Abb. 7 Schlafender Jünger. Um 1490

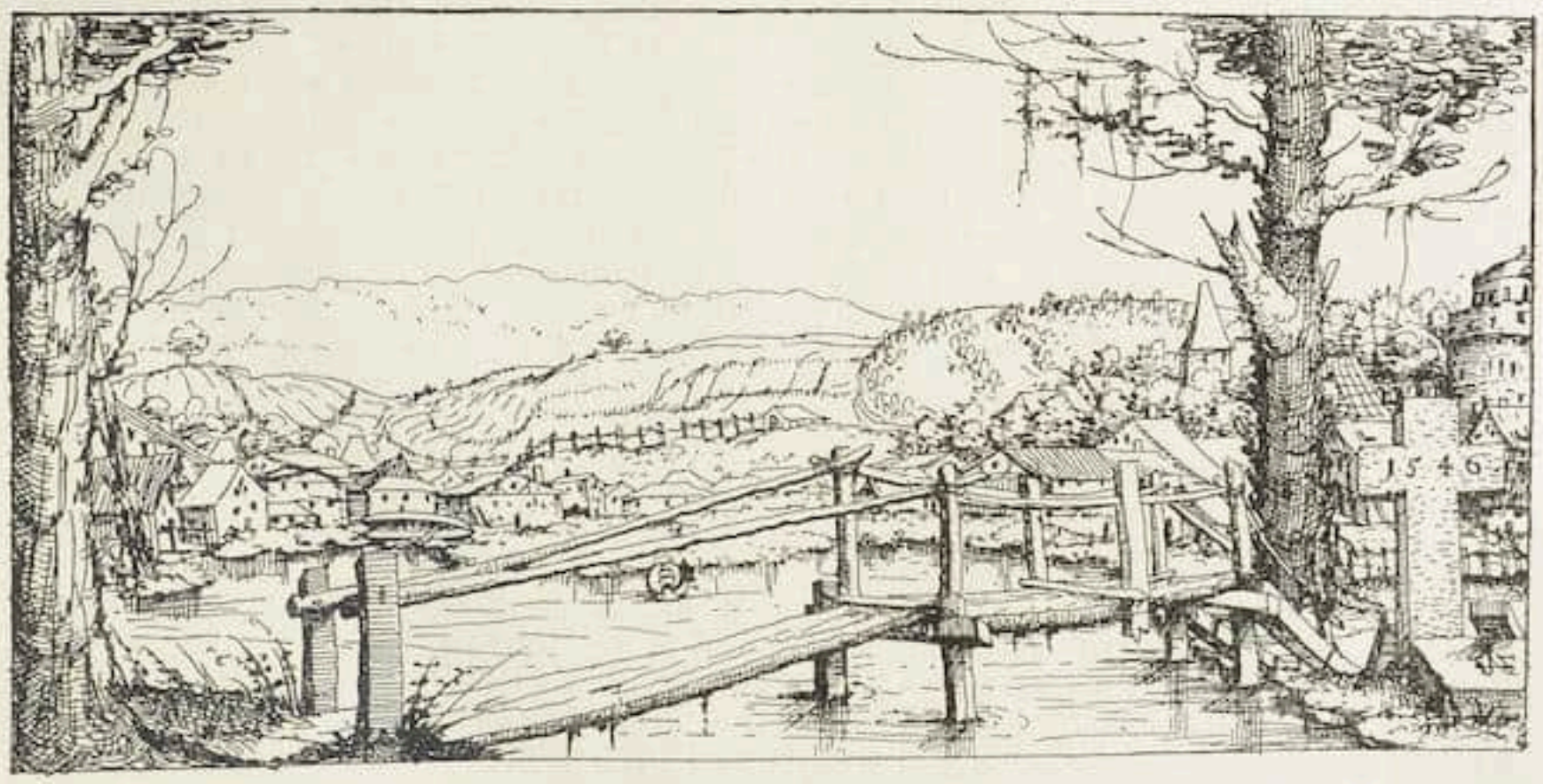
Abb. 8 Heilige. Um 1500

Diözesanmuseum, Mainz

aus der Zeit um 1500 hervorgehoben, die hl. Katharina, die ursprünglich dem Kloster Ilbenstadt bei Friedberg in Hessen angehörte. Auch sie ist wieder eines der Stücke, das den Rhein mit Süddeutschland verbindet, insofern, als manchem gerade bei dieser Figur der Gedanke an Till Riemenschneider kommen wird, obwohl das Werk sicher nichts mit ihm zu tun hat. Die hl. Katharina ist wohl in ihrer Zartheit eine Figur, die sich aus solchen Stücken, wie sie z. B. die Martinskirche zu Oberwesel in ihren köstlichen Reliquienbüsten besitzt, zur Zeit der Spätgotik entwickelt hat.

Es ist nicht möglich, im Rahmen eines Aufsatzes auf alle Einzelheiten der Sammlung zu Mainz einzugehen. Um wenigstens einen Eindruck ihrer Bedeutung zu geben, sind eine Reihe von Abbildungen der hier besprochenen Bildnerei beigefügt. Ich möchte von plastischen Gestaltungen des Museums schließlich noch die gute Pietà aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts von Appenheim bei Bingen, eine Anna Selbdritt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und das berühmte Bendelsche Chorgestühl aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervorheben.

Inzwischen haben sich im Spätherbst 1925 auch schon die Bestände des Museums durch weitere bemerkenswerte Stücke erweitert, wenn diese auch noch nicht alle zur Ausstellung gelangten: so z. B. eine künstlerisch gute und ikonographisch besonders interessante Madonna des Rheingaus, bei der das Jesuskind der Mutter Gottes eine Krone aufsetzt. Mit der anderen Hand trägt es ein Buch. Das 1,50 m hohe Steinbildwerk entstammt der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Von großer Bedeutung ist es endlich noch, daß auch die berühmte Madonna von der Fuststraße zu Mainz, die noch vor kurzem für viele Besucher der Jahrtausendausstellung zu Köln ein Erlebnis war, inzwischen ihren Platz im Diözesanmuseum, und zwar in der Kapitelshalle, gefunden hat. Das herrliche Stück aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist nicht mehr auf seinen bisherigen Platz zurückgekehrt. Es hat auch ursprünglich nicht dort gestanden, sondern ist wohl das glänzende Überbleibsel einer jetzt untergegangenen Kirche. Am Hause in der Fuststraße wird die Madonna nun durch eine Nachbildung ersetzt.



Augustin Hirschvogel / Landschaft

Kat.-Nr. 4190 der Versteigerung von Dubletten der Sammlung König Friedrich Augusts II. bei C. G. Boerner in Leipzig am 10.—12. November

Echt oder Fälschung?

Ein kunst-kritischer Beitrag über Kunstfälschungen und ihre wissenschaftliche Bekämpfung

Von HELMUTH RINNEBACH

Motto: „Es ist selten ein Schatz ohne falsche Münze."
Abraham a Santa Clara.

DAS lateinische Sprichwort „mundus vult decipi, ergo decipiatur" hat bis auf den heutigen Tag — ganz besonders auch auf dem weiten Gebiete der Kunst — seine Geltung behalten, und die Geschichte der Fälschungen ist wohl ebenso alt wie die Geschichte der Menschheit und verliert sich im Dunkel der Vorzeit.

Immer wieder tauchen in den Tageszeitungen und Fachzeitschriften von Zeit zu Zeit Mitteilungen auf über aufgedeckte Bilderschwindel und raffinierte Kunstfälschungen, wodurch auch die Allgemeinheit auf ein Gebiet hingewiesen wird, das sonst eigentlich nur den Mann vom Fach: den Kunstsachverständigen, den Museumsleiter oder Sammler angeht, und womit sich dieser — gewollt oder ungewollt — fast ständig zu befassen hat.

Bekanntlich wird der gesamte Kunstmarkt mit Fälschungen geradzu überschwemmt, und der Betrug mit Altertümern vor allem blüht heute mehr denn je. Es gibt wohl überhaupt keinen Kunstzweig, der von Fälschungen verschont geblieben ist, mag es sich nun um Gemälde oder Kunstblätter, Handschriften oder Druckwerke, Keramiken, Email oder Glas, Plastiken oder Möbel, Gewebe oder sonstige Kunstarbeiten handeln. Alles wird gefälscht, wenn sich nur die Arbeit lohnt; doch ist selbst der Fälscher von der Geschäftskonjunktur abhängig. Auch hier richtet sich das Angebot nach der Nachfrage! —

Im „Cicerone" (17. Jahrg., Dezemberheft 24, 1925, S. 1200) findet sich ein beachtenswerter Hinweis auf die „Mißstände im Holländischen Kunsthandel", wobei die im „Nieuwe Rotterdamsche Courant" veröffentlichten Ergebnisse einer Rundfrage des holländischen Schriftstellers J. Brusse zugrunde gelegt worden sind. Danach werden in Holland im allgemeinen nur Fälschungen nach Werken zweiten Ranges hergestellt und zum Kaufe angeboten, da Fälschungen nach Werken ersten Ranges keine Aussichten auf Absatz finden. In Amsterdam wirke ein Spezialist im Anbringen gefälschter Signaturen; die Adressen der Fälscher seien unter den Händlern ein offenes Geheimnis, und Brüssel und Gent die Hauptsitze für die Nachahmung primitiver niederländisch-flämischer Meister. — Brusse weist u. a. auch darauf hin, daß es namentlich in Haag Privatsammlungen gibt, deren Zusammenbringung Hunderttausende von Gulden gekostet hat, die aber infolge der falschen Zuschreibungen nicht einmal den fünften Teil wert sind. —

Die hohen Preise, die in den letzten fünfzig Jahren für alte Kunst gezahlt worden sind, bilden die Hauptgründe, die den Fälscher in Bewegung setzen, und es gibt in der Tat wohl kaum eine Privatsammlung, die trotz aller Vorsicht nicht wenigstens eine Fälschung aufgenommen hätte, und es sind Beispiele genug vorhanden, daß selbst die Museen und ernste Kunsthändler mitunter „hereingefallen" sind. — Das Fälschen ist im allgemeinen ein kostspieliges und außerordentlich mühsames Handwerk. Es braucht viel Zeit und wohlüberlegte, minutiöse Arbeit, um zu vollwertigen Resultaten zu gelangen. Daher lohnt es sich auch garnicht, Mittelware zu imitieren, sondern der Fälscher muß sich auf ganz seltene und kostbare Objekte verlegen. Die Fälschungen müssen natürlich alle Merkmale der Echtheit aufweisen und bis ins Kleinste mit den Originalen übereinstimmen. Hierbei gehen die Fälscher oftmals mit dem unglaublichsten Raffinement und der größten Sachkenntnis vor und erreichen eine derartige virtuose Kunstfertigkeit, daß selbst der Sachverständige manchmal wie vor einem Rätsel steht. Es sind mir vereinzelte Fälle bekannt, wo bei Gegenüberstellung von Original und Kopie selbst der Besitzer und namhafte Kenner nicht unterscheiden konnten, was echt und was falsch war. —

Für den Kunstsachverständigen ist es daher eine seiner interessantesten, wenn auch schwierigsten Aufgaben, auf Grund seiner reichen Kenntnisse und Erfahrungen den Wert oder Unwert von Kunstgegenständen zu beurteilen und den exakten Nachweis zu führen, ob der Kunstgegenstand echt oder gefälscht ist. Vielfach muß heute der Kunstsachverständige zugleich auch Physiker und Chemiker sein, um überhaupt noch positive Resultate erzielen zu können.

So brachten z. B. erst die moderne Photographie und Reproduktionstechnik der Kupferstichforschung ungeahnte Hilfen, um Kopien und Fälschungen feststellen zu

können, soweit dies überhaupt einwandfrei gelingt: Denn der Fälscher ist im allgemeinen durchaus nicht dümmer als der Forscher, sondern oftmals — jedenfalls in technischer Hinsicht — noch klüger. So eröffnen gerade die modernen Reproduktionsverfahren anderseits auch den Fälschern ganz ungeahnte Möglichkeiten.

Ein sehr interessantes Anschauungsmaterial für „Fälschungen mittelalterlicher Kunstarbeiten" — (Email- und Elfenbeinarbeiten) — birgt das Kestner-Museum in Hannover. Sie stammen aus der Culemannschen Sammlung, die 1887 für das damals erst projektierte Kestner-Museum erworben wurde. Einzelne Stücke waren allerdings schon gleich seit der Eröffnung des Museums angezweifelt worden, doch gelang es erst 1900 dem damaligen Direktorialassistenten Dr. Graeven, der von 1900—1903 die mittelalterlichen Abteilungen bearbeitete, den Nachweis der Fälscherwerkstatt mit ihren Vorbildern und ihrem Verfahren zu erbringen. In Aachen hatten in den 1850er und 60er Jahren zwei namhafte Goldschmiedemeister und ein Graveur, der zugleich in Elfenbein schnitzte, „auf antik gearbeitet" und müssen mit ihren Erzeugnissen einen schwunghaften Handel auch ins Ausland betrieben haben. Gearbeitet wurde z. B. fleißig für den Diakonus Dr. Bock und den Pariser Sammler Spitzer. — In dieser Werkstatt ist zumeist nur nach Zeichnungen oder Publikationen kopiert worden, woraus sich die mancherlei Mißverständnisse bei der Wiedergabe der Attribute usw. erklären, vielfach aber auch nach Originalen und Abgüssen von solchen Kunstgegenständen, die die Besteller brachten. Teilweise sind auch „echte" Stücke — Elfenbeintafeln und Emailplatten — verwandt worden, um mit diesen ganz neue stilgerechte Stücke zu komponieren. Damit das Kopieren und Komponieren sich aber besser lohnte, wurde oft ein so entstandenes neues Stück gleich in mehreren, immer nur wenig veränderten Exemplaren hergestellt.

Als Adolf Furtwängler, der verstorbene Münchener Archäologe, den Dr. Carl Jacobsen seinerzeit in Kopenhagen besuchte, dessen berühmte Glyptothek damals noch in den Anfängen steckte, fand er ebenfalls unter den Antiken der Sammlung etliche neue „altrömische" Stücke, die leicht ein eigenes Kabinett von Fälschungen hätten abgeben können, wie es etwa sein Landsmann, der verstorbene Emil Hannover, für sein Kunstindustriemuseum später vorzubereiten suchte. —

Jedenfalls werden auch anderenorts heute noch in vielen Museen und Privatsammlungen gewiß noch viele derartige Fälschungen unerkannt vertreten sein und tauchen alle Augenblicke im Kunsthandel wieder auf. Eine allgemeine Reinigung aber kann nur mit einiger Aussicht auf Erfolg durch rückhaltlose Aufdeckung und Zurschaustellung des Fälscherverfahrens erzielt werden! Deshalb sollte auch der Sammler, der gewissenhaft arbeitet und einigermaßen wenigstens gegen Nackenschläge geschützt sein will, sich stets über die technischen Nachweise der Fälschungen orientieren. Wer aber auch dann nicht die Kunst von der Pseudokunst unterscheiden kann, lasse die Finger ganz vom Sammeln oder ziehe zumindest beim Ankauf von Kunstgegenständen einen Sachverständigen zu Rate!! —

Übrigens fand erst kürzlich in Wien bis Ende März in der „Galerie des 19. Jahrhunderts" eine außerordentlich lehrreiche Wechselausstellung von Kunstfälschungen statt, um auf diese anschauliche Weise auch dem größeren Publikum einmal einen höchst willkommenen Einblick in dieses interessante Gebiet der Kunstfälschungen zu bieten. Durch eigene Anschauung konnte hier auch der Laie an Hand der zahlreichen charakteristischen Beispiele die verschiedensten Gebiete und Arten von Kunstfälschungen kennenlernen, mit denen gerade heute der Kunstmarkt überschwemmt wird. — Neben gefälschten Ölgemälden von Alt, van Gogh, Grützner, Hodler, Klinger, Joseph Anton Koch, Spitzweg, Stuck u. a., um nur einige bekannte Namen zu nennen, enthielt die Ausstellung auch kopierte Steindrucke von Kriehuter, Gavarni, Daumier usw. sowie raffinierte Fälschungen von Radierungen und Holzschnitten eines Millet, Anders Zorn, Emil Orlik u. dgl. mehr. Besonders lehrreich und anregend wurde aber diese Ausstellung noch dadurch, daß zum Vergleich mit diesen Fälschungen auch eine treffliche Auswahl von Originalen von Alt, Cézanne, Monet, Waldmüller u. a. herangezogen werden konnte.

In diesem Zusammenhange dürfte es vielleicht auch von allgemeinem Interesse sein, hier wenigstens einen kurzen Ein- und Überblick über die „Geschichte der Kunstfälschungen" zu geben: Schon bei den Ausgrabungen in Ägypten haben sich in den Gräbern Schmuckstücke gefunden, die neben echten Steinen bereits bunte Gläser enthielten, und aus dem sog. „Neuen Stockholmer Papyros", der aus dem 3. Jahrhundert stammt, wissen wir, daß man schon damals Edelsteine nachzuahmen verstand, was aus den darin enthaltenen Vorschriften ersichtlich wird. Auch Seneca berichtet, daß es im alten Rom sogar Fabriken für falsche Edelsteine gegeben habe, und Rhouosopoulos kommt auf Grund seiner Unter-

suchungen schon in Altertümern aus vormykenischer Zeit falsche Perlen nachweisen. — Besonders aber waren Münzen ein beliebter Gegenstand der Fälschung im Altertum, und man darf wohl behaupten, was auch alte Funde einwandfrei bezeugt haben, daß die unechte Münze ebenso alt ist wie die echte; das gleiche trifft auch für Maße und Gewichte zu. — Selbst bei den primitiven Geräten und Hausgegenständen stoßen wir überall schon auf Fälschungen, wofür besonders die Geschichte der antiken Tonlampe charakteristische Beispiele liefert. Da es noch keine Schutzgesetze des Urheberrechtes oder des Warenzeichens gab, kopierte man einfach ohne Gewissensskrupel die beliebten Originalmodelle der bekannten Künstler und versah diese Nachahmungen mit dem „Signet", dem Namenszuge des Meisters. — In dem Maße aber, wie sich der Kunstsinn entwickelte und die Kunstgegenstände im Werte stiegen, nahm natürlich auch der Umfang der Fälschungen zu, und entwickelten sich diese allmählich geradezu zu einem selbständigen Zweige des Kunsthandwerks. So wurde z. B. die Fälscherwerkstätte des Silberschmiedes Mentor in Rom besonders berühmt, dessen silberne Becher noch heute viel umstritten sind. Über die Fälschungen berühmter Kunstwerke, wie sie im antiken Rom in besonderer Blüte standen, berichtet ausführlich Max J. Friedländer in seinen Werken „Der Kunstkenner" und „Über das Kunstsammeln". —

Fälschte man im Altertum mit Vorliebe Münzen, Gemmen, Schmuckstücke und Plastiken, so bevorzugte man im Mittelalter die Fälschung von Manuskripten, weil gerade hierin — besonders in seltenen Originalhandschriften — lebhafte Nachfrage war und sich infolgedessen dem Fälscher gerade auf diesem Gebiete ein lohnender Absatz bot. So finden wir denn auch Namen wie den des Erzbischofs Hinkmars von Reims und des Abtes Odo von Glaufeuil unter diesen bekannten Fälschern des Mittelalters.

Zahl und Ausbreitung der Fälschungen laufen aber bekanntlich in allen Zeiten der Sammlertätigkeit parallel, und lassen sich auch hier „Wellenberge und Wellentäler" unterscheiden. Deswegen mußte aber besonders die Renaissance zu einem Eldorado für das Fälschertum werden; denn infolge der Wiederbelebung der antiken Kunst war eine außerordentliche Nachfrage nach Originalen, nach klassischen Vorbildern, und die Fälscher sorgten selbstverständlich für genügendes Angebot. Selbst die größten Mäzene und Künstler der Renaissance haben sich solcher bewußter „Nachahmungen" schuldig gemacht: So erteilte z. B. Lorenzo di Medici einem Michelangelo den Auftrag, seiner berühmten Statue des Cupido durch besondere Bearbeitung der Oberfläche ein Aussehen zu geben, als ob es sich um eine echte Antike handele. Dieser so gefälschte Cupido kam dann als Original in den Besitz des Kardinals Raffael Sansoni-Riario. — Andrea del Sarto mußte auf Befehl des Ottaviano di Medici eine Kopie des berühmten Raffaelschen Porträts Leos X. anfertigen, die dann dem Herzog von Mailand als Original verkauft wurde. — Der berühmte Bildhauer Cellini wurde sogar wegen angeblicher Münzfälschungen angeklagt, und Giovanni Cavino (1499—1570) in Padua verstand es, römische Kaisermedaillen so täuschend nachzuahmen, daß diese noch bis zum 17. Jahrhundert als sog. „Paduaner" in den Handel kamen. — Albrecht Dürer mußte in Venedig und Nürnberg Prozesse führen, damit wenigstens seine zahlreichen Nachahmer und Nachdrucker ihre eigenen Holzschnitte usw. nicht mehr mit seinem Signet versahen; das Nachahmen und Nachdrucken konnte er freilich nicht verhindern. Sein Hauptnachahmer, der berühmte Stecher Marcanton in Venedig, wurde 1506 verurteilt, künftighin das Dürersche Monogramm auf seinen Stichen fortzulassen. — (Josef Meder hat in seiner Abhandlung: „Dürer-Kopisten und Dürer-Kopien" allein 990 gestochene und geschnittene Platten von Dürer-Kopisten nachgewiesen.) — Auch die Werke Lucas Cranachs und vieler anderer wurden geradezu en gros gefälscht.

Wenden wir uns nunmehr der neueren Zeit und unserer Gegenwart zu, so haben wir im wesentlichen das gleiche Bild, nur erweitert sich mit dem Weiterschreiten der Zeit auch das Tätigkeitsfeld der Fälscher. Ganz neue Gebiete eröffnen sich: so tritt im Barock und Rokoko das Sammeln chinesischer Porzellane auf, was jetzt quasi zum guten Tone gehört und in keinem Palais oder Lustschlößchen als „unentbehrlicher Bestandteil" fehlen darf. Mit der Erfindung der Herstellung von Porzellan in Deutschland durch Joh. Friedr. Böttger und den zahlreichen Neugründungen von Porzellanmanufakturen nahmen natürlich auch die Fälschungen speziell auf diesem Gebiete ungeheuer an Umfang zu. Wie auf dem Gebiete des Sammelns sich allmählich eine Spezialisierung bemerkbar macht, beginnen auch die Fälscher sich immer mehr zu spezialisieren und sich nach der jeweiligen Mode einzustellen; überhaupt machen sie sich sofort alle Neuerungen auf technischem Gebiete, wie die Er-

findungen von neuen Druckverfahren usw., zu Nutze, um durchaus auf der Höhe ihrer Kunst und vor allem konkurrenzfähig zu bleiben. Die Fälschungen von Malerei und Graphik florieren nach wie vor. — Interessante Aufschlüsse hierüber gibt eine Abhandlung im „Kunstwanderer" (Septemberheft 1921) über die „Rembrandt-Rätsel" von W. Martin, wie schwer sich die Kopien von den Originalen unterscheiden lassen. So schreibt Wilhelm Tischbein von sich selbst mit großem Vergnügen, wie schön er in der Manier Rembrandts radieren könne, so daß man seine Bilder für Rembrandtsche Originale ausgäbe. — Chodowiecki anderseits beklagt sich in einem Briefe an seinen Freund Anton Graff 1793: „Ich möchte doch wissen, wer in aller Welt sich die Mühe gibt, meine Seltenheiten nachzustechen, entweder er muß müßige Hände haben oder es muß was damit zu verdienen sein." — Die Kunst der Fälschung macht immer größere Fortschritte, und es ließen sich leicht Namen und Beispiele für jedes Spezialgebiet bis ins Unendliche anführen. Auch in der Gegenwart blüht für den Fälscher bei der gesteigerten Sammlertätigkeit der Weizen mehr denn je. Bezeichnende Schlaglichter warf der „Prozeß der Spitzweg-Fälschungen" vor dem Landgericht Hamburg im Januar 1921 hierauf, bei dem sich der Kreis der gefälschten Bilder aber durchaus nicht auf Spitzweg allein beschränkte. So gibt es heute direkte Fälscherorganisationen, die von ihren besonderen Zentralen aus ein weitverzweigtes Netz über die verschiedenen Länder spannen und den gesamten Kundenmarkt mit ihren „Originalen" versorgen, was gerade gesucht und verlangt wird: ein Menzel, Leibl, Waldmüller, Defregger, Uhde, Corot usw. — Selbst die Werke der lebenden Künstler bleiben nicht verschont und werden skrupellos kopiert und gefälscht und dann als Originalwerke in den Handel gebracht. Zahlreiche Prozesse der jüngsten Zeit bringen hierfür den Beweis, daß selbst die empfindlichsten Freiheitsstrafen den Fälscher nicht abschrecken, wenn sich nur das Geschäft lohnt.

Daß aber die Kunstfälschungen überhaupt so überhandnehmen konnten, ohne daß bisher mit nachweislichem Erfolge dagegen eingeschritten werden konnte, findet ihre psychologische Erklärung darin, daß es tatsächlich in vielen Fällen weder Mittel noch Wege gab, um Fälschungen mit Sicherheit als solche erkennen zu können. Das lediglich auf Erfahrung begründete Urteil mußte nur allzuoft zu Trugschlüssen und Irrtümern führen, wie ja auch die Geschichte der Fälschungen auf Schritt und Tritt lehrt; denn irren ist menschlich, und auch der größte Kunstgelehrte kann irren. Es war und ist deshalb eine unbedingt notwendige Forderung der Gegenwart, hier endlich einmal energisch Abhilfe zu schaffen; es mußten einfach Mittel und Wege gefunden werden, um die Sachurteile der Kunstkenner auf eine unbedingt einwandfreie, exakt-wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Frimmel war wohl einer der ersten, der sich damit in seinem „Handbuch der Gemäldekunde" ernstlich beschäftigte, aber vor allem ist es das große Verdienst des bekannten Forschers und Chemikers Dr. Albert Neuburger, daß er seine tiefgründigen Untersuchungen über die „Beurteilung, Prüfung und Behandlung von Altertümern und Kunstgegenständen" in dem Handbuch „Echt oder Fälschung?" zusammengefaßt hat. (Das Buch erschien im R. Voigtländers Verlag, Leipzig. Mit 116 Abbildungen auf 46 Tafeln.) —

Der Verfasser ließ sich bei seinen Untersuchungen von der Goetheschen Erkenntnis leiten: „Warum ich zuletzt immer mit der Natur verkehre, ist, weil sie immer recht hat und der Irrtum bloß auf meiner Seite sein kann. Verhandle ich hingegen mit Menschen, so irren sie, dann ich, auch sie wieder und immer so fort, da stimmt nichts auf Reine! Weiß ich mich aber in die Natur zu schicken, so ist alles getan!" — Die modernen Hilfsmittel aber hierzu bieten die exakten Naturwissenschaften mit dem Rüstzeug ihrer modern eingerichteten Laboratorien, der Chemie und Physik, mit dem Mikroskop und der Mikroskopphotographie, den Röntgenstrahlen, der Daktyloskopie und was sonst noch alles an neuesten Erfindungen die Naturwissenschaften der exakten Forschung bereitwilligst zur Verfügung stellen. Deswegen soll aber durchaus nicht etwa künftighin auf das bisherige Urteil der Kunstsachverständigen als überholt und überlebt verzichtet werden, indem man einfach dieses jetzt durch ein chemisches Verfahren zu ersetzen glaubt — (m. E. wird sich niemals die Kunstkennerschaft und Kunstwissenschaft durch rein technische Untersuchungen ersetzen lassen) —, vielmehr kann und muß nur durch ein gemeinsames harmonisches Zusammenwirken ein einwandfreies Resultat — „das Ziel jeder Forschung: die Wahrheit" — ermittelt werden! — — —

RUNDSCHAU

Sammlungen

DIE NEUEINRICHTUNG DES ZWICKAUER MUSEUMS

Das König-Albert-Museum in Zwickau ist in völliger Neuordnung und -ausgestaltung der Räume eröffnet worden. Direktor Dr. Hildebrand Gurlitt hat mit gesammelter Tatkraft und zäher Ausdauer seinen planvollen Willen durchzusetzen gewußt: wo es beim Alten geblieben ist, behaupten sich unüberwindliche Hindernisse. Das fatale Reiterstandbild König Alberts steht immer noch in der großen Kuppelhalle und verhindert jede großgedachte Raumausnutzung. Im übrigen hat die Direktion mit viel Glück und noch mehr Geschick, beraten durch Heinrich Koch vom Dessauer Bauhaus, die Renovation in allen Abteilungen durchgeführt, sodaß die Stadt nunmehr ein repräsentatives und für den Sammler sehr beachtenswertes Museum besitzt.

Folgende Abteilungen sind im Museumsgebäude untergebracht: Stadtgeschichte, Bürgerliche Kunst, Waffenhandwerk, Plastik des Mittelalters, alte und neue Gemälde, Bergbau, Mineralogie, Geologie, Paläonthologie und wechselnde Ausstellung. Das Robert-Schumann-Museum, einer strengen Sichtung noch durchaus bedürftig, ist ebenfalls angeschlossen. Für Vorträge ist ein großer, äußerst günstig gerichteter Raum freigemacht worden. Die Verteilung der Räume entspricht genau Wert und Würdigkeit der Objekte. Man kann unmöglich besser disponieren. Wenn es einmal gelingen sollte, die Stadtbibliothek an anderer Stelle unterzubringen, würde der Sammlung der Kunstwerke die nächstens erforderliche Ausdehnungsmöglichkeit gegeben.

In den beiden großen Sälen für die wechselnde Ausstellung hängt gegenwärtig das Werk von Käthe Kollwitz, im anschließenden graphischen Kabinett Heckel, Nolde und Schmidt-Rottluff in genügender Auswahl. Der Besitz an alten Gemälden ist mit großer Gewissenhaftigkeit, aber streng gegen jede Inferiorität gesichtet worden, der Rest ist respektabel. Der Grundstock neuerer Gemälde ist bedeutend, was die Qualität betrifft; man begegnet Stücken ersten Ranges von Kokoschka, Heckel, Pechstein, Mueller, Feininger, Schmidt-Rottluff, Klee, Dix, Felixmüller und einiger anderer namhafter Dresdner Maler. Die neue Plastik vertreten Barlach, Haller, Archipenko und Kolbe. Es ergibt sich ein Überblick von ausreichendem Umfang.

Von weitestgehender Bedeutung ist die Sammlung mittelalterlicher Plastik, die außerordentliche Kunstwerke aus alten Kirchen der Umgebung enthält und vorbildlich ausgestaltet ist. Die Hauptwerke sind von der Hand des Meisters Peter Breuer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, darunter der Vielauer Altar. Hervorragend sind ferner die Gruppe der Anna Selbdritt, ein Meisterwerk von unsäglicher Schönheit, die Apostelfiguren aus Ebersbrunn, die Maria aus Wildbach und zwei Kruzifixe vom Ende des 15. Jahrhunderts. Höchst merkwürdige, gut erhaltene Stücke belegen die Wandlungen des plastischen Ausdrucks zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert, einer Zeit, wo die Stadt noch Mittelpunkt des kulturellen Lebens in Westsachsen gewesen ist. Möge man daran erkennen, welche hohen Aufgaben sich für die Stadtverwaltung zur Förderung des Kulturbesitzes ergeben.

M.R.M.

FRANKFURT a.M.

Durch Stiftung der verstorbenen Frau Geheimrat Rathenau ist jetzt dem Staedel die Gemäldesammlung Walther Rathenaus zugefallen, die neben zwei Werken älterer Meister Arbeiten von Max Klinger, Max Liebermann (Die Weberwerkstatt), eine Landschaft mit Figuren von Manet und Bilder von Gari Melchers, Zulvaga, Fernand Knoph u. a. enthält. Die Sammlung wird demnächst in einem besonderen Saal zur Aufstellung gelangen

* * *

Das Kunsthistorische Museum Frankfurt a.M. hat von der dortigen Kunsthandlung Arnold & Siegel, Bockenheimerlandstr. 17, eine Glasmalerei: Frankfurter Innungsscheibe, Moses mit den Gesetzestafeln darstellend, um 1550 erworben.

HANNOVER

Die Neuordnung des Provinzial-Museums wurde durch Fertigstellung der letzten vier Räume zu Ende geführt. Der erste Saal enthält die Malerei der deutschen Renaissance, mit Bildern von Holbein (Melanchthon), Cranach, H. v. Kulmbach u. a.; ein weiterer hat die italienischen Meister aufgenommen. Anschließend entstanden zwei Räume mit wertvollen Gobelins des 17. Jahrhunderts aus der Werkstatt von Oudenaerde (Leihgabe des Barons G. von Münchhausen), mit prachtvollen, zum Teil einzigartigen Kostümen und Waffen.

Auch in letzter Zeit gelang es, einige wertvolle Neuerwerbungen zu machen. So kam ein sehr schöner J. Ruisdael, Teich am Waldesrand (Hofstede de Groot Nr. 592), in den Besitz des Museums. Für den Rokokosaal

konnten zwei allegorische Bilder von Januarius Zick erworben werden, als Geschenk kam eine Landschaft von A. Magnasco hinzu. Im Holländersaal ist zur Zeit ein bis jetzt unbekannter, voll signierter und datierter (1660) Jan Steen als Leihgabe ausgestellt. Die moderne Galerie wurde um ein Rosenstilleben Corinths bereichert.

Im Kuppelsaal des Museums findet im Oktober die von der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur veranstaltete Glasausstellung statt, die durch den Reichskunstwart eröffnet wurde. *St.*

WIEN

Im Anschluß an die Gotik-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zeigt die „Albertina" eine Auswahl gotischer Einblattdrucke. Einige der wichtigsten der bei dieser Gelegenheit vorgeführten Neuerwerbungen habe ich in Heft V, S. 161, dieses Jahrganges mitgeteilt. Unter den jüngsten Ankäufen sei auf einen durch französische Umschrift einwandfrei als französisch erwiesenen und dadurch besonders wertvollen Einblattdruck aus der Wende des 15. Jahrhunderts, darstellend die beiden hl. Rochus, auf den „Gnadenstuhl" aus Stift Lambach (gegen 1400), die hl. Notpurga aus St. Florian (um 1430) und die hl. Ottilie (salzburgisch, Mitte des 15. Jahrhunderts), eine oberrheinische Geburt Christi (um 1460) — alles kolorierte Holzschnitte —, und einen schönen oberösterreichischen Teigdruck der gleichen Zeit mit der Enthauptung der hl. Katharina (nach einem Stich des Meisters der Spielkarten) hingewiesen. —

Die Nationalbibliothek hat ihrerseits unter Inanspruchnahme der reichen Schätze österreichischer Klöster (Salzburg, Klosterneuburg, Kremsmünster, St. Florian) und Bibliotheken eine Schau gotischer Handschriften veranstaltet, die vom Ausgang des 13. Jahrhunderts bis zu den Inkunabeln und Blockbüchern aus der Wende des 15. Jahrhunderts reicht. In überaus anschaulicher Weise zeigt sie die Entwicklung österreichischer Buchmalerei auf, in der, nach anfänglichem Vorherrschen deutschen Einschlages, die für das Mitteleuropa des 14. Jahrhunderts maßgebende französische Formel festen Fuß faßt, um in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dem Einfluß böhmischer Miniaturkunst zu weichen. Diese, in der Ausstellung durch das Evangeliar des Johann von Troppau, die goldene Bulle und die Wenzelsbibel, das Hasenburger Meßbuch vertreten, hat auch dem in Wien um die Jahrhundertwende entstandenen Rationale Duranti ihren Stempel aufgedrückt. Die Arbeiten des Albrechtsmalers (Gebetbuch Albrechts V.), des Ladislausmeisters (lat. Grammatik des Ladislaus Posthumus) und des stark von Konrad Witz beeinflußten Martinus Opifex (Guido da Columnas „Trojanischer Krieg"), die sich alle drei in den für Friedrich III. fertiggestellten Stundengebeten Kaiser Sigismunds zu gemeinsamem Werk vereinen, kennzeichnen die Blüte der Wiener Schule unter den die Luxemburger in der Herrschaft über Deutschland ablösenden Habsburgern. In dem prunkvollen Missale von Klosterneuburg, das dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts angehört, zeigt sich das Platzgreifen italienischen Einflusses, während das schöne Salzburger Missale von 1495 die Einwirkung niederländischer Miniaturkunst zu Ende des Jahrhunderts charakterisiert. *P.-N.*

MUSEUMS-SCHRIFTEN

Zweihundert Bilder der Nationalgalerie. Erworben 1910—25 von Ludwig Justi.

C. Thormaehlen und P. O. Rave haben zu Justis 50. Geburtstag (im Verlag von Julius Bard-Berlin) zweihundert der wichtigsten Neuerwerbungen, die Justi der Nationalgalerie zugeführt hat, herausgegeben, mit einer kurzen Einleitung versehen und durch ein Verzeichnis sämtlicher in den letzten 15 Jahren von Justi angekaufter Gemälde deutscher Meister ergänzt. So ist das Buch zu einer kurzen, aber recht eindringlichen Geschichte der Nationalgalerie in dieser Zeit geworden. Es ist recht bedauerlich, daß der Verlag auf die Klischees in vielen Fällen nicht die Sorgfalt verwandt hat, die man von einem technisch guten Buch jetzt unbedingt erwarten muß.

Neuerwerbungen der Mannheimer Kunsthalle. Von F. G. Hartlaub. Sonderdruck aus der Oberrheinischen Kunst, Heft 2.

Beim Lesen dieses Heftes, das eine Art Programm sein soll, kann man die Frage nicht unterdrücken, ob es für eine Sammlung, wie die Mannheimer, vorteilhaft und notwendig ist, zweitrangige Werke ausländischer Maler wie Maurice de Vlamink und Utrillo anzukaufen, zumal auch bei den Erwerbungen deutscher Maler mitunter mehr auf den Namen, als auf die Qualität geachtet wird, so z. B. bei den reproduzierten Bildern von Corinth, Böcklin, Gross und Dix.

R. Bernoulli, Die Radierungen Rembrandts in der Kupferstichsammlung der Eidg. technischen Hochschule in Zürich.

Ein sorgfältiger Katalog sämtlicher in der Sammlung vorhandenen Radierungen Rem-

brandts, mit genauer Angabe des Zustandes und der Erhaltung.

Hans Dedekam, Kunstindustri Museet i Oslo femti aar. Oslo 1926.

Die gutausgestattete Festschrift des Kunstgewerbemuseums in Oslo bringt eine ausführliche Geschichte des Museums seit der Gründung und einen Tafelanhang mit Wiedergaben der wichtigsten Sammlungsgegenstände, unter denen eine Reihe vorzüglicher nordischer Fayencen und die außerordentlich schönen norwegischen Bildteppiche aus dem 12., 16. und 17. Jahrhundert besonderes Interesse verdienen. Eine wichtige Ergänzung zu dieser Festschrift ist der:

Forer gjennem Kunstindustrimuseet i Oslo. Oslo 1926.

Das Victoria and Albert Museum gibt eine Reihe kleiner Six-pence Hefte heraus, die einen knappen Text und 10 gut ausgeführte Doppeltafeln haben. Es liegen vor: Heft 7. A Picture Book of English Embroideries. Heft 8. A Picture Book of English wrought-iron work. Heft 9. A Picture Book of English Glass. Heft 10. The work of Alfred Stevens. *E.*

Ausstellungen

LÜBECKISCHE KUNST EXTRA MUROS

Das Hauptfundgebiet für Lübecker Kunst außerhalb der Stadt ist Schweden. Darauf lenkte gewissermaßen schon der schwedische Reichsantiquar Hans Hildebrand die Aufmerksamkeit in seiner 1884 gedruckten Beschreibung der St. Georgsgruppe in der Stockholmer St. Nikolaikirche. Ohne sich bestimmt auszusprechen zeigte er da den wahrscheinlich Lübeckischen Ursprung desselben. Adolph Goldschmidts grundlegende Abhandlung „Lübecker Malerei und Plastik" von 1890 machte den deutschen Leserkreis mit anderen, sichereren, von Hildebrand gemachten Lübeckischen Bestimmungen in schwedischen Kirchen bekannt. In anderen späteren Arbeiten und im mündlichen Vortrage wies Goldschmidt oft und nachdrücklich auf die große Bedeutung des nordischen Materiales hin, wie ich mich aus den Jahren um 1900 wohl entsinne.

Seitdem sind in Finnland, Dänemark und Schweden viele Veröffentlichungen der Baltisch-nordischen Bildhauerei und Malerei vom 14. und 15. Jahrhundert gemacht worden. In Deutschland ist das Interesse für die Kuunst der Nordlande besonders in dem letzten Jahrzehnt wieder rege geworden und besonders in Lübeck. Es liegen in dieser Zeit die Tätigkeit Professors Schäfers am Lübecker Museum und eine Reihe von Aufsätzen von R. Struck und Friedrich Bruns. Der jetzige Direktor des Museums Dr. Georg Heise hat im eben vergangenen Jahre sowohl durch Schriften wie durch museale Veranstaltungen besonders wichtige Beiträge gebracht.

Von hervorragender Bedeutung scheint mir die durch Heise zustandegebrachte Überführung eines Abgusses des Stockholmer St. Georgs in täuschend geschickt angelegter Polychromie nach Lübeck. Nachdem die Zustimmung der schwedischen Behörden gewonnen worden war, wurde die delikate Nachbildungsarbeit in Stockholm unter der Aufsicht des Reichsantiquaramtes ausgeführt. Bei der Eröffnung der Sechshundertjahrfeier im Juni 1926 wurde das in der Katherinenkirche sehr gut aufgestellte Monument feierlich enthüllt. Durch die Anwesenheit desselben in Lübeck ist die spätgotische Kunstunion zwischen Schweden und Norddeutschland in der allerschönsten Weise deutlich vor Augen getreten. Der Georg ist zweifellos das Hauptwerk seines Meisters, des großen Lübeckers Bernt Notke und gleichzeitig lehrt die Geschichte vom Zustandekommen des Werkes (in Stockholm c. 1484 bis 1489), daß nur in Stockholm die Verhältnisse vorhanden waren, die eine derartige Inspiration entflammen konnten[1].

Bei derselben Feier und am selben Ort hatte Dr. Heise eine Leih-Ausstellung von Skulpturen Lübeckischer Art aus verschiedenen deutschen Orten veranstaltet. Auch aus Reval kam ein Schnitzaltar. Schweden war durch eine gute Photographiensammlung vertreten. Alles war sauber und geschmackvoll in der weiß getünchten, vom schönsten Lichte durchfluteten Katherinenkirche aufgestellt und durch einen hinreichend aufklärenden Katalog erläutert. Gleichzeitig lagen zwei andere Schriften Heises vor: „Lübecker Plastik", ein Album von 88 meist sehr guten Autotypien mit 13 Seiten Text[2], und „Lübecker Malerei und Plastik", ein Kapitel in dem zur genannten Feier erschienenen „Lübecker Heimatbuche"[3] von 33 Seiten mit weniger gelungenen Illustrationen. Die Darstellung ist sehr konzentriert und die eine Arbeit komplettiert teilweise die andere, so daß wir, wenn die beiden Schriften zusammengenommen werden, hier eine wirklich gute kritische

[1] Vgl. Roosval, Nya S. Göranstudier, Stockholm, mit englischer Zusammenfassung.

[2] In der Serie: Kunstbücher deutscher Landschaften herausg. v. Walter Cohen, gedr. Bonn 1926.

[3] Lübeck 1926.

Übersicht des Gebietes finden, viel gewichtiger als der geringe Umfang ahnen läßt. Der Verfasser beherrscht die wichtigeren Teile der erschienenen schwedischen Literatur und hat deren Errungenschaften mitteilen können. Unter seinen vielen interessanten Beisteuerungen positiver Beobachtung soll besonders der Abschnitt über Henning v. d. Heide erwähnt werden, einen Schüler, wie es scheint, von Bernt Notke, früher nur durch seine Georgstatue im St. Annen-Museum bekannt. Seitdem aber Friedr. Bruns ihm durch archivalische Funde den Fronleichnamsaltar desselben Museums geben konnte, schreibt Heise dem Meister eine ganze Reihe von Werken zu. Heise, der eine feine Art zu charakterisieren besitzt, belletristisch angenehm und meistens zugleich sachlich klärend, läßt Meister Henning aus dem Dunkel als einer der ersten emporsteigen, manchmal auf Kosten Bernt Notkes. Ich bin nicht sicher, ob Dr. Heise hier immer Recht behalten wird. Es wäre verlockend sowohl auf die Henningschen wie auf andere Attributionen kritisch einzugehen. Dazu gehört aber ein Buch und ein gut illustriertes. Jedenfalls sehe ich, daß er immer Gründe für seine Behauptungen hat und im großen und ganzen sind seine Zuteilungen, Gruppierungen und Wertschätzungen einleuchtend.

J. Roosval.

DIE ZÜRCHER FÜSSLI-AUSSTELLUNG

Infolge längerer Abwesenheit kann ich erst jetzt über die erste zusammenfassende Ausstellung des Zürcher Malers Johann Heinrich Füßli (1741—1825) Auskunft geben (Kunsthaus Juli—September). Durch diese Ausstellung, die Wartmann, der sich seit langem mit Füßli beschäftigt (vgl. Thieme-Becker), veranstaltete, wurde eine der unabhängigsten Malergestalten des ausgehenden 18. Jahrhunderts in ihren Zusammenhängen greifbar. In Füßli kreuzen sich die verschiedensten Mischungen. Mischungen in der Malkultur, Mischungen und Spaltungen im Erlebnis der Welt. —

In der Malkultur wirbeln die ganzen Erkenntnisse des 17. Jahrhunderts durcheinander. Das grünliche Inkarnat des späten Guido Reni, Domenico Feti, ja selbst Ribera (vgl. „Einsamkeit im Morgenzwielicht Nr. 60/61 des sorgfältig illustrierten und gefaßten Kataloges von Wartmann) lassen Spuren zurück. In den Zeichnungen kehrt der Einfluß der sixtinischen Decke wieder. Die hochgegürtete Tracht um 1800 benützt Füßli, um seine Figuren manieristisch zu strecken und zu winden (Katalog Nr. 22) und schreckt auch (in einem für diese frühe Zeit doch merkwürdigen Nibelungenbild (Kat. Nr. 57) nicht vor übersteigerten Verkürzungen zurück. Selbst das niederländische Genrebild hinterläßt bei ihm Abdrücke („Theaterszene" [Kat. Nr. 31]). Aber diese verschiedenen Elemente fliegen nicht isoliert herum, sondern sind durchaus organisch gebunden. Dies zeigt sich, da Füßli zugleich nach vorwärts weist. Gerade in der Theaterszene scheint ein Daumier vorweggenommen, so witzig und über der Situation stehend wird dieses malerisch ausgezeichnete Stück behandelt. (Das Kunsthaus hätte das Bild erwerben müssen.)

Ebenso deutlich werden die Mischungen im Erlebnis der Welt. Er empfindet nicht eindeutig. Er ist — wie Goya, der einen ähnlich langen Lebensweg fast gleichzeitig mit ihm durchschritt — Repräsentant einer Übergangsepoche, die alles, infolge neuer Wertsetzungen, in Frage stellen muß. Natürlich sickert bei Füßli keine Dämonie, sondern die Temperiertheit des englischen Milieus immer wieder hindernd in seine Komposition. Trotzdem: sobald er seinen Stift in den Zeichnungen ungehemmt gehn läßt, findet er den Mut zu erotischen Kühnheiten (Josef und die Frau des Potiphar Nr. 331) oder unmittelbar zugreifender Drastik in der kompositionellen Betonung der weiblichen Extremitäten (Kat. Nr. 220, 222).

Füßli kennt — und dies macht ihn uns in gewissem Sinn wichtig — die Abseiten der Welt In seinen Zeichnungen tauchen Gefängnis und Irrenhaus auf. Er malt irre Frauen und vermag die Nachtmahr oder wie man in Deutschland sagt, das „Albdrücken" (Kat. Nr. 9, gemalt um 1782), wohl erstmalig, darzustellen. Es ist nicht nur gruselnde Vorromantik, wie er auf diesem Bild den Kopf der Frau senkrecht abbiegt, ihn in Gegensatz zu ihrem zart bläulichen Louis-Seizebusentuch zu bringen weiß und darüber einen fahlen Pferdekopf mit weißen Augen aus der Wand treten läßt. Hier sind Vorstufen zu William Blake und zu jenem Teil des 19. Jahrhunderts, das den Menschen auch außerhalb seiner Gleichgewichtszustände zu fassen wußte.

Die Mehrzahl der Bilder lehnt sich an literarische Motive. In Ölgemälden illustriert Füßli Wieland, Cowper, Milton; vorab aber Shakespeare und das Nibelungenlied. Dinge, die man gewohnt ist, sonst nazarenisch einzuordnen, finden sich hier im 18. Jahrhundert. Es handelt sich um zürcherische Jugendeindrücke, die später auf englischem Boden nur weiterzuwachsen brauchten, denn Füßli gehört in den Kreis der Bodmer, Sulzer, Lavater. Es war bekanntlich Bod-

mer, der Milton und Shakespeare zuerst erkannte und um die Jahrhundertmitte ein Fragment des Nibelungenliedes abdruckte. So ist es erklärlich, daß der 14jährige Füßli Hamletszenen zeichnet.

Das Werk Füßlis besteht aus Mischungen. Eine unbedingte Resultierende ist nicht vorhanden. Darum bleibt ihm der Rang der Blake oder Goyas versagt. Trotzdem wäre es eine gegebene Aufgabe des Kunsthauses gewesen, in Zürich einen Füßlisaal zu schaffen. Aber in der Schweiz herrschen, vielleicht mehr als anderswo, vielgliedrige Kommissionen und ihre Folge: die Wenn und Aber vor jedem Entschluß! Persönliche Initiative wird vielfach ganz erstickt. Was J. H. Füßli anbelangt, so wird er — ähnlich wie heute Hodler — erst dann überschwänglich gesammelt werden, wenn das Ausland sein eigenartiges Aroma mit dem goldenen Stempel versehen hat. *Giedion.*

BERLIN

Bei Alfred Flechtheim stellt Frans Masereel Aquarelle aus, vorzügliche Leistungen eines sehr begabten Künstlers. Da gibt es keine toten oder leeren Stellen. Jedes Blatt ist ein engmaschiges Geflecht. Alles ist fest verklammert, farbig und kompositionell verbunden. Nirgends hat man das Gefühl bewußter Flächenaufteilung, vorsichtigen Kontrastabwägens. Alles scheint mit Notwendigkeit entstanden. Die Intensität des künstlerischen Erlebens ist mit vollendeter Beherrschung des Technischen realisiert. Besonders hervorheben möchte ich die Blätter „Bank", „Paris bei Nacht", „Moulin rouge", „Jazzbande".

Bei Viktor Hartberg stellt Leo Michelson kollektiv aus. Der begabte Künstler ist 1887 in Riga geboren, hat seine Jugend in Rußland verbracht und ist 1911 nach Berlin gekommen. Hier ist er in den intimsten Kreis Lovis Corinths eingetreten. Das ist sein Schicksal geworden. Die übermächtige Gestalt des großen Ostpreußen hat ihn zweifellos befruchtet, ihm große Maßstäbe gegeben, aber andererseits auch mehr beeinflußt, als es für die zarte Organisation Michelsons gut war. Der Künstler verfügt über ein sehr großes technisches Können, aber auch über eine allzu leichte Empfänglichkeit. Beide zusammen haben es zu Wege gebracht, daß ihm ab und zu beachtenswerte Bilder gelingen, er aber als Gesamterscheinung noch keine ausgesprochene Physiognomie sich hat erwerben können. Vielleicht wird es für ihn gut sein, sehr Vieles zu vergessen, besonders all das, was bei Corinth doch nur das Produkt eines langen und sehr arbeitsreichen Lebens hat sein können, was aber einfach unvererbbar ist. Können, Begabung, Feinfühligkeit sind genug bei Michelson vorhanden. Nur ein sehr intensives Studium der Natur, ganz voraussetzungslos, wird die Vorbedingung eines persönlichen Stiles sein können.

In der Galerie Neumann-Nierendorf stellt Lotte Reiniger die Scherenschnitte und Silhouetten aus zum Film „Die Abenteuer des Prinzen Achmed", der mit großem Erfolg s. Z. im Gloria-Palast in Berlin aufgeführt worden ist. Arbeiten von größter Subtilität und einer Sicherheit des Geschmacks, der selten geworden ist. Hier hat weiblicher Kunstgeist den ihm gemäßen Ausdruck gefunden. Gleichzeitig sind in der Galerie auch altjapanische Schattenspielfiguren zu sehen, die Ahnen jener, die Lotte Reiniger geschaffen hat. Man entsinnt sich mit Vergnügen ihrer Vorführung im letzten Winter anläßlich der javanischen Ausstellung bei Friedmann und Weber.

Bei Caspar am Kurfürstendamm ist fast das ganze graphische Werk Max Liebermanns zu sehen. Eine sehr dankenswerte Arbeit, das Jahr des 80. Geburtstages des Berliner Altmeisters einleitend. Besonders interessant sind die ganz frühen Blätter, die man sonst in der Öffentlichkeit kaum zu Gesicht bekommt.

Die Galerie Wiltschek, die sehr schöne Räume in der Viktoriastraße bezogen hat, zeigt eine umfängliche Bilderauswahl von Gert Wollheim. Konnten wir schon bei Michelson von den Gefahren sprechen, die einem begabten, technisch gewandten und leicht beeinflußbaren Künstler drohen, so gilt das alles in weit höherem Maße noch von Wollheim. Dieser 1894 geborene Dresdener macht erstaunlich gekonnte Bilder. Er ist so richtig der Mann, das Publikum zu starrer Bewunderung hinzureißen. Sieht man näher zu, so erkennt man die Quellen: Viel Goya, etwas Greco, etwas Cézanne, viel Tintoretto, dazu italienischer Manirismus und van Gogh. Zugegeben: es ist eine Menge technischer Fertigkeit da. Das große Nurmibild, alle Achtung! Die beiden Stilleben sind fein in der Farbigkeit. Aber übersieht man die Ausstellung als ganzes, so so muß man sagen: eine eiskalte Angelegenheit! Routine! Bei 32 Jahren!! Nirgends spürt man die innere Notwendigkeit einer Persönlichkeit, die sich mitteilen muß. Wollheim schillert in allen Farben, die bewährten Rezepte aller Großen werden durchgeprobt. Aber wo ist nun er selbst?

Jahrelang haben wir uns von dem „Schrei der Seele" bluffen lassen, in kümmerlicher Weise gestaltet. Jetzt ist die neue Losung: Technik! Gut, sehr gut. Aber nur Technik

wird zum Manirismus. Wie sagt doch Zola: Was ich vor allem in einem Gemälde suche, ist ein Mensch und nicht ein Gemälde! Und das hat der Impressionist Zola gesagt. Ich denke, ich kann es unterschreiben.

Alfred Kuhn.

CHEMNITZ

Die große Aquarellausstellung der Kunsthandlung Gerstenberger löst die Aufgabe, repräsentativen Arbeiten zeitgenössischer Maler einen neuen Markt zu schaffen, in sehr erfolgreicher Weise. Eine außerordentliche Menge bestqualifizierter Blätter ist streng gesichtet und ansprechend geordnet worden. Namen ersten Ranges bezeichnen das Niveau: Hofer, Kokoschka, Corinth, Rohlfs, Nolde und andere. Nolde, sehr ungleichmäßig auf dem Markt vertreten, imponiert mit einer Wasserlandschaft, Rohlfs zeigt neue Differenzierungen des Tones. Schmidt-Rottluff behauptet sich unvermindert mit mächtigem Kontur. Ungemein bedeutend erscheinen einige Blätter aus dem Nachlaß Mackes, kühne Erkundungen eines unbetretenen Gebietes glühender Phantastik. Daneben steigt aus Krauskopfs Malerei dünner Verwesungsgeruch. Pechstein zeigt die neue, satte und sonore Skala, im übrigen läßt sich bei Heckel, Müller, Moll und Röhricht keine Wandlung erkennen. Eberz gibt mit mehreren Blättern einen sehr dürftigen Vorwand von Malerei, auch Mosson, Mense und Hauptmann überzeugen nicht. Hervorragend die Haltung von Groß und Dix. Frank, Berend und Hübner vermögen ihrem Rufe nichts hinzuzufügen. Auch Schaffer, Kröner, Birnstengel, Drescher und Schubert bewegen sich auf der gewohnten Ebene. Berndt setzt mit zwei Blättern feinster Observation in Erstaunen. Man wird sich diesen Namen merken. *M. R. M.*

DRESDEN

Die große Jubiläumsausstellung Kandinskys anläßlich seines 60. Geburtstages wurde am 6. Oktober in der Galerie Arnold im Beisein der Behörden festlich eröffnet. Der Streit um Kandinskys Kunst erscheint endgültig in die Sphäre künstlerischer Diskussion hinübergerettet, und auch der Fernerstehende zieht aus seiner Neutralität oder Ablehnung keine verallgemeinernden Konsequenzen. Die Schlackenlosigkeit der Ausformung überzeugt, und überraschenderweise klammert man sich nicht mehr so sehr an das Improvisierende früherer Bilder als an die restlosen Gestaltungen der letzten konstruktiven Periode. Gegen 100 Werke von 1908—1926 vereinigt die Kollektion. Selten gesehene frühe Arbeiten darunter und viele noch nie ausgestellte aus letzter Zeit. Die frühen Werke zwischen 1908 und 1912 verdeutlichen erneut, daß der Russe Kandinsky aus der Entwicklung der deutschen Kunst nicht mehr wegzudenken ist; als der ältere dürfte er die jüngeren Freunde des „Blauen Reiters" auch schon vor seiner Gründung 1912 angeregt und in ihren Absichten ermutigt haben. Dann war Kandinskys Weg einsam, bis sich in den letzten Jahren seine Wege mit denen eines Klee z. B. wieder leise berühren, nicht in der inneren Schau der Dinge, mehr im Resultat der Bildkonstruktion aus farbig-formalen Elementen.

Die Auswirkung des rein Formalen in Kandinskys Kunst hat sich naturgemäß rascher vollzogen als die des zugrunde liegenden Geistigen, und man könnte heute schon beinahe von einer Banalisierung seiner Formideen in den breiteren Schichten der Kunstanwendung sprechen, wie man etwa in Paris während der Dekorativen Ausstellung von dem Einfluß Picassos irreführend sprach. Der Kunst erwächst meist kein Schaden, wenn die Nutzanwendung von kleineren Geistern gezogen wird; um so notwendiger aber, den Trennungsstrich ganz scharf zu ziehen. Der Cicerone hat wiederholt nachdrücklich auf Kandinsky und seine Stellung in der Geschichte der Kunst hingewiesen (vgl. auch „Junge Kunst", Band 42), die letzte Ergründung seines Werkes (nicht seiner Absichten) ist einer kommenden Forschung vorbehalten. Einige der Betrachter werden sich an die Entwicklung halten, die zwischen den gewaltigen Kompositionen von 1911 und 1924 liegt, unter denen Komposition 4 (1911), Durchgehender Strich (1923), Komposition 8 (1923) und Schwarze Begleitung (1924) besonders genannt seien. Der Höhepunkt des Schaffens liegt in den letzten Jahren. Kandinsky hat die Ausdrucksfähigkeit parallel mit der Einheitlichkeit seiner formalen Sprache so zu bereichern und zu differenzieren gewußt, daß heute schon alle, die sich intensiv mit neuer Kunst beschäftigen, vor diesen Bildern zu einer Übereinkunft kommen können. Es ist, als wenn in den Werken „Standhaftes Grün" (1925), „Braunes Schweigen" (1925), „Akzent in Rosa" (1926), „In sich" (1926) ein Weltbild offenbar würde, das sich hinter einem Schleier formaler Mittel diskret zurückhält und auf den Augenblick wartet, wo uns seine volle Wesenheit plötzlich überrascht. Das Traumhafte der Imagination ist für uns noch stärker als die Eindeutigkeit der Sprache, aber die Zeit erscheint nicht mehr fern, wo sich ihre Identität herausstellen wird. Erst dann wird der Fall Kandinsky zu Ende und die

Kunst Kandinskys am Anfang sein. Zur Ausstellung ist ein schöner Katalog erschienen, für den u. a. Paul Klee einen aufschlußreichen Glückwunsch schrieb. Am Tage der Eröffnung erschien Kandinskys neuestes Buch „Punkt und Linie auf Fläche" (Bauhausbücher, A. Langen), das den Freunden Kandinskys neue Einsichten in sein Werk vermittelt und darüber hinaus von allgemeiner Bedeutung für die Erkenntnis des Kunstschaffens ist.

In der „Fides" zeigt Pol Cassel den Ertrag der letzten zwei Jahre. Die Vereinigung einer starken Phantasie und einer natürlichen Intelligenz lassen von Cassel viel erwarten. Totgemalte Sujets werden bei ihm wieder lebendig durch die Innenschau der Dinge und persönliche Anwendung der darstellerischen Mittel, die von jeder Manier frei ist. Die Robustheit des Zupackens hält jede ästhetische Abschweifung oder Entlehnung fern, die Formulierungen sind sicher, eindeutig, wahr. Eine Reise nach Frankreich brachte ihn nicht aus dem Gleis, wirkte weniger auf die Bildform als auf die Fingerspitzen. Es vollzieht sich in Cassel eine Entwicklung, die schon bald zu unanfechtbaren Ergebnissen führen dürfte. — Am Ferdinandplatz hat die „Fides" eine Verkaufsstelle für modernes Kunstgewerbe geschaffen, die u. a. Arbeiten des Bauhauses-Dessau, der Werkstätten auf Burg Giebichenstein, Emails von Hagermann und Warnecke-Frankfurt a. M. vorrätig hält.

Junge Franzosen bringt die Galerie Baumbach (vormals E. Richter). Kleinere Stücke von Juan Gris, Togores, Modigliani, Picasso, Vlaminck; ein paar schöne Landschaften von Oudot, Bildnisse von Salvado und Soutine, ein beachtliches Stilleben von G. Masson. Kleinigkeiten, aber so zusammengestellt, daß eine liebenswürdige Sammlung entsteht, wie sie unvermögenderen Kunstfreunden heute noch erreichbar ist.

Will Grohmann.

HANNOVER

Am 1. Oktober feierte die Kestner-Gesellschaft ihr 10jähriges Bestehen. Für Hannover bedeutet die Gründung der Gesellschaft einen Markstein im künstlerischen und kulturellen Leben; durch ihr tatkräftiges Einsetzen für Modernes wurden erst die Wege zu freierer Entfaltung der künstlerischen Kräfte und zur Erziehung des Publikums für Neues gebahnt.

Aus dem Bewußtsein heraus, Zentrum der schöpferischen Energien Hannovers zu sein, veranstaltet die Kestner-Gesellschaft in ihrem Räumen eine Ausstellung hannoverscher Künstler, die einen Querschnitt durch die Leistungen der eingesessenen und einiger jetzt auswärts lebender Künstler, die aber früher zur Kestner-Gesellschaft in einem besonderen Verhältnis standen, darstellt. Soll man aus der Menge der Namen einige herausgreifen, so bietet Otto Gleichmanns überragende und ausgesprochene Kunst den stärksten Eindruck der Ausstellung. R. Seiffert-Wattenberg bringt wohlabgestimmte Bilder, B. Dörries sorgfältig gearbeitete Landschaften und Porträts. Den breitesten Raum nehmen junge hannoversche Künstler ein, im allgemeinen recht viel versprechend. Der abstrakten Kunst ist ein besonderer Raum zugeteilt, dort stellt Lissitzky, der längere Zeit in der Kestner-Gesellschaft Heimatrecht genoß, neben Kurt Schwitters u. a. aus. Die ältere Generation ist durch E. Oppler und E. P. Jordan vertreten. Dazu kommen eine Reihe plastischer Arbeiten, von Herting, A. Oppler, E. Fänkel, Vierthaler u. a.

Mit dieser Ausstellung ist wieder einmal der Beweis erbracht, daß in Hannover, manchmal vielleicht nicht recht nach außen kommend, künstlerische Kräfte am Werke sind, die ihren Platz im Kunstleben der Gegenwart wohl behaupten können. Und die Kestner-Gesellschaft, die der Sammelpunkt und die Pflegestätte dieser Kräfte sein soll und will, hat mit der Ausstellung, nach einer Zeit größter wirtschaftlicher Schwierigkeiten, ihren Willen zu weiterer, fruchtbringender Arbeit kundgetan. Möge es ihr gelingen.

St.

MANNHEIM

Zugleich mit der neu geordneten Kunsthalle wurde in den neuen Ausstellungsräumen eine große Ausstellung unter dem Titel „Meisterwerke des japanischen Farbenholzschnittes" eröffnet. Die Ausstellung vereinigt Bestände aus einer Reihe bekannter deutscher Sammlungen. Vor allem hat Frau Tony Straus-Negbaur einen großen Teil ihres Besitzes hergeliehen. Daneben ist die Sammlung des im letzten Winter verstorbenen Bremer Kenners japanischer Kunst, Dr. Hermann Smidt, die jetzt dem Kupferstichkabinett der Bremer Kunsthalle gehört, noch durch eine Zusage des Sammlers selbst zur Verfügung gestellt worden. Wichtige Ergänzungen lieferten schließlich die Herrn Alfred Oppenheim, Ernst Wertheimber und Julius Hahn in Frankfurt. So konnte in etwa 300 auserwählten Beispielen die ganze Entwicklung des japanischen Farbenholzschnittes von Hishikawa Moronobu an bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden. Eine Reihe illustrierter Bücher aus dem Besitz des Generalleutnants von Etzel, Wiesbaden, bildet eine willkom-

mene Ergänzung. Ein paar Arbeiten japanischen Kunsthandwerks, die der dekorativen Belebung der Säle dienen, wurden von verschiedenen Seiten zur Verfügung gestellt. — Die Ausstellung erhält wissenschaftliche Bedeutung durch einen Katalog, der unter Benutzung ausführlicher Unterlagen von der Hand Dr. Fritz Rumpfs und Dr. Hermann Smidts durch Alfred Oppenheim, Frankfurt, redigiert wurde. — Besonders reich ist die Abteilung der frühen handkolorierten Schwarzdrucke. Aber auch aus späterer Zeit sind selten in Deutschland so viele ausgezeichnete Drucke an einer Stelle vereinigt gewesen. Es ist zu wünschen, daß die schöne Ausstellung auch in den Kreisen der Kenner die gebührende Beachtung findet. *Str.*

WIESBADEN

Nun hat die Wiesbadener Künstlerschaft endlich ihre Krise. Eine solche lag, wie diese Dinge immer, seit einiger Zeit in der Luft und erreichte jetzt die Wohltat des Ausbruchs. Eine Reihe von Künstlern schloß sich, der Ortsgruppe des „R. B. K." entsprechend, zu einer „Freien Künstlerschaft Wiesbadens" zusammen. Daß die Gruppe in ihrer jetzigen, sehr unterschiedlichen Würfelung von Dauer sein wird, ist nicht zu erwarten, kommt aber auch nicht in Frage, da ihre Bedeutung lediglich darin liegt, daß im Augenblick der entschlossene Schritt vorwärts getan wird. Die erste Ausstellung der neuen Gruppe im Nassauischen Kunstverein macht sehr anständigen Gesamteindruck.

Allen voran: Alexei v. Jawlensky mit einer ungemein vornehmen Kollektion seiner berühmten „Köpfe". Die Größe dieser ganz eigenartigen, ohne Beispiel stehenden Schöpfungen liegt in der überlegenen Gelassenheit, mit der die Mühen der Technik scheinbar spielend überwunden sind, und der dadurch gewonnenen Freiheit für die hemmungslose Sprache des Herzens. In dem wunderbaren Zusammenklingen und Verklingen der Farben flutet es mit der Innigkeit Brahmsscher Melodien.

Daneben Andre Nesnakomoff-Jawlensky, der sich in stürmischer Entwicklung zeigt und farbig sehr stark ist. Ritschl ist jetzt bei Bracque angelangt, unter dessen starker Führung er nahezu leidet. Schaurte, weniger nachgiebig, sucht auf eignem Weg nach der Gewinnung großer Linien und Einheiten. Nach diesem Ziel strebt auch von einer andern, der dekorativen Seite herkommend, Wolff-Malm, der heute in den Farben sympathischer ist als früher. Christiansen, sehr ungleich vertreten, wirkt am stärksten in den Aquarellen, mit gelegentlicher Annäherung an Nolde. Ilse Hochhuth klingt mit ihrer persönlichen Note immer klar und bestimmt durch. Ergänzend dürfen auch Dahlen, Kirschten und Buchholz, letzterer mit seinen Bühnenbildern, genannt werden. Die Plastik ist durch Hensler, Mertens, Engel und Bierbrauer vertreten. *ch.*

CARNEGIE-AUSSTELLUNG

Das Carnegie-Institut veranstaltet in diesem Jahr seine 25. internationale Ausstellung. Die internationalen Ausstellungen des Carnegie-Institutes sind für das amerikanische Kunstleben von großer Bedeutung. Sie zeigen nur Werke lebender Künstler. Deutschland wird mit einer eigenen Sektion vertreten sein, die u. a. Bilder von Liebermann, Slevogt, Orlik, Hübner, Hofer, Heckel, Pechstein und Dix zeigt. Die diesjährige Ausstellung wandert von Pittsburg nach Cleveland und Chicago.

Von Künstlern und Gelehrten

Am 30. Oktober begeht Paul Clemen, Ordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Bonn und Vorsitzender des Denkmälerrates der Rheinprovinz, seinen 60. Geburtstag. Dem weitblickenden verdienstvollen Lehrer wird es an diesem Tage ebensowenig an Ehrungen fehlen wie dem überragenden Organisator der Denkmalpflege in Preußen, dessen Lebensarbeit in jeder Beziehung vorbildlich zu nennen ist. Unvergessen sei an diesem Tage vor allem auch Clemens aufopfernde Arbeit während des Krieges, wo er mit einem Stab bewährter Mitarbeiter den Schutz der belgischen Denkmäler leitete und deren Inventarisation vorbereitete. Das Werk gerade dieses Mannes auch nur annähernd zu umreißen, hieße viele Seiten füllen und deshalb mag hier nur dem Wunsche Ausdruck gegeben werden, daß es Paul Clemen vergönnt sein möchte, noch viele Jahre hindurch weiter als Erzieher der Jugend zu wirken und seinem eigentlichen Lebenswerk, der Denkmalpflege im Großen zu opfern. Gerade der letzte Tag für Denkmalpflege in Breslau, dessen Vorsitz seit Jahren Clemen anvertraut ist, durfte wieder einmal die Bedeutung der Persönlichkeit und ihre nicht alltägliche organisatorische Begabung erhärten. — Wilhelm Kreis, der rheinische Architekt und Erbauer der „Gesolei", ist nach Dresden berufen worden, um als Nachfolger Tessenows die Professur an der Kunstakademie zu übernehmen

und den Bau des großen Hygienemuseums zu leiten, das die Stadt Dresden in den nächsten Jahren errichten wird. — Einen Ruf ebenfalls nach Dresden erhielt Otto Dix, der vielumstrittene Führer der jüngsten Kunst, der als Lehrer für die Sächsische Kunstakademie verpflichtet wurde und dort von 1927 an als Nachfolger Kokoschkas eine Professur übernimmt. Professor Otto Dix: Uns will scheinen, die Jugend hat es heute leichter, zu Ehren zu kommen als die Generation der Corinth, Slevogt und Liebermann, und daß ausgerechnet die Dresdner Akademie einem so vielumstrittenen Künstler wie Dix einen akademischen Lehrauftrag anvertraut, muß in jedem Fall anerkannt werden. Denn das solide Handwerk beherrscht Dix heute besser als irgendein anderer, und was den Künstler angeht, so ist über ihn das letzte Wort heute ebensowenig zu sprechen wie über seinen älteren Vorgänger im Amte, Oscar Kokoschka. — Das preußische Kultusministerium hat kürzlich drei bemerkenswerte Berufungen an die Düsseldorfer Kunstakademie getätigt: Der Maler Heinrich Campendonk-Krefeld, der Düsseldorfer Werner Heuser und der Leiter der akademischen Bühnenkunstklasse Walter v. Wecus wurden mit der Ausübung eines ordentlichen Lehramts an der Akademie betraut, die damit erneut ihr Streben nach Verjüngung beweist. *B.*

Aus Flensburg wird der Tod des dortigen Direktors des Kunstgewerbemuseums, des Dr. Walter H. Dammann, gemeldet, der sich um das Kunstleben in der Nordmark seit Jahren verdient gemacht und die Aufstellung des reizvollen Kunstgewerbemuseums besorgt hatte. — Der Münchner Maler Georg Schrimpf ist ab Oktober als Lehrer an die neuorientierte städtische Gewerbeschule, München, Westenriederstraße berufen worden. Schrimpf ist als einer der Führer der neuen sachlichen Malerei bekannt und gehört seit Jahren der Münchner Neuen Sezession und der Berliner Sezession an.

Neue Bücher

E. Tietze-Conrat, Der französische Kupferstich der Renaissance. München, Kurt Wolff, o. J.

Die französische Kunst des 16. Jahrhunderts ist nicht nur für den Kunstfreund, sondern sogar für den Kunstforscher ein ziemlich dunkles Gebiet. Die Franzosen selbst, im allgemeinen doch besorgt genug um Ruhm und Ehre ihrer Vergangenheit, sprechen ungern und mit Verlegenheit von der Produktion des 16. Jahrhunderts. Es fehlt an eindrucksvollen Monumenten, an hervorragenden Persönlichkeiten, an einheitlicher Bestrebung, an ausgeprägt nationalem Charakter. An Bildmaterial mangelt es nicht; es besteht zumeist aus Zeichnungen, Buchillustrationen und Kupferstichen. Niederländische und italienische Kräfte stießen auf französischem Boden zusammen; das spezifisch Französische löste sich mühsam hier und dort, in dieser oder jener Weise, aus der Verpuppung, aus eklektischer Manier.

Die gegenwärtig, namentlich in Wien, gepflegte Kunstbetrachtung von universeller Empfänglichkeit mußte, alles verstehend und alles verzeihend, eines Tages auf die Gebilde eingehen, die uns französische Maler und Goldschmiede des 16. Jahrhunderts hinterlassen haben. Man mußte von Greco auf Jean Duvet und Bellange kommen, zumal da die im allgemeinen seltenen Drucke dieser Franzosen in der Albertina zu Wien sehr gut vertreten sind. Überdies führte die Beschäftigung mit den Verwegenheiten der gegenwärtigen Produktion auf jenes Feld, zu der anspruchsvollen Verworrenheit Duvets und der perversen Süßlichkeit Bellanges.

Der vorliegende Band enthält auf 50 klaren Lichtdrucktafeln gut ausgewählte Beispiele aus den „Werken" Duvets, Gourmonts, Bellanges, Claudes, Vignons, Jacques Callots und anderer Meister, dann einen sorgfältig redigierten Katalog der reproduzierten Stiche, sowie eine essayartige Einleitung.

E. Tietze-Conrat betrachtet die Dinge, wie zu erwarten war, von hohem Standpunkt. Dvoráks Geist ist noch lebendig. Inhalt und Gestaltung werden geprüft und keine Vergleichungsmöglichkeit wird versäumt. An Dürer, Michelangelo, an allen Phasen der manieristischen Kunstübung wird gedacht und das entlegene Land in die geistes- und formgeschichtliche Weltkarte eingezeichnet.

Max J. Friedländer.

Eduard Fuchs und Paul Heiland. Die deutsche Fayencekultur. 150 der schönsten deutschen Fayencen. Albert Langen Verlag, München 1925.

Gemäß dem Programm seiner Bücherreihe „Kultur- und Kunstdokumente" gibt Eduard Fuchs in den 67 Seiten seiner Einleitung ein allgemeines kulturelles Bild, das nur „in großen Linien die allgemeinen, zeitlichen, wirtschaftspolitischen und künstlerischen Zusammenhänge" aufzeigt und aufzeigen soll, das deshalb nicht über den Dilettantismus seines Verfassers hinwegzu-

täuschen vermag. Über das Studium der wesentlichsten Fachliteratur ist Fuchs nicht hinausgelangt, die Beherrschung der Materie, die vom Objekt ihren Ausgang nimmt, fehlt. So werden munter Jahrhunderte und Jahrtausende, alle Kulturen vom Orient bis zum Westen durcheinandergewürfelt, und bald Querschnitte, bald Längsschnitte gezogen, die eben alles beweisen, was sie beweisen sollen, im Grunde genommen aber nichts beweisen.

Aus der Fülle dieser Behauptungen, neben die man ein kräftiges Fragezeichen setzen muß, seien einige herausgeholt:

Seite 30 „Die große Mehrheit aller deutschen Fayencemanufakturen waren fürstliche Gründungen. Nur verhältnismäßig wenige machten eine Ausnahme." Nicht nur zahlenmäßig ist das Gegenteil der Fall, sondern auch besonders in bezug auf das Schwergewicht der Manufakturen, denn die Bedeutung von (um nur einige „bürgerliche" aufzuführen) Hanau, Frankfurt, Nürnberg geht über alle „herrschaftlichen Fabriken" hinaus. Seite 31 „Diese Art ‚herrschaftliche Fabrik' ist ein Typus, dem man sonst in keiner anderen ‚Branche' begegnet." Um das Gegenteil zu beweisen, braucht man nur an das Porzellan zu erinnern, wo die „herrschaftliche Fabrik" stärker in den Vordergrund tritt als in der Fayence. Auch die gleichzeitige Geschichte des Glases kennt die „herrschaftliche Fabrik" usw.

Man hat den Eindruck, daß oft die Erscheinungsformen der Zeit einer vorgefaßten Idee zuliebe aus- und umgedeutet werden. Deshalb ist für Fuchs das 18. Jahrhundert bald das Zeitalter des Absolutismus, bald das „klassische Zeitalter des Kleinbürgertums" (S. 26). Daher hat die Fayence bald „die Eigenschaften des Behäbigen (?), des Ruhigen (?), des Behaglichen (?)", bald ist sie nur „höfisch orientiert" und man sucht vergeblich nach Darstellungen, „die ein bürgerliches Selbstbewußtsein zum Ausdruck bringen". Nur Dirmstein bei Worms habe, „allerdings in Steingut", Büsten von Voltaire, Rousseau, Gellert und Rammler hergestellt. Und Fürstenberg mit seinen Serien von „bürgerlichen" Zeitgenossen wie Lessing, Voltaire, Rousseau, Lavater, Leibniz usw. allerdings in Porzellan? und Königsberg mit seinem Kant allerdings in Steingut? und Meißen mit seinen Gellertdenkmälern in verschiedenen Ausformungen? und die ganze Serie der „literarischen Porzellane": Minna von Barnhelm-Service (Berlin), Werther und Lotte, Sternes empfindsame Reise, Anette et Lubin (Meißen) usw.? Sie alle beweisen doch zum mindesten für die Zeit nach 1770 erdrückend, daß das bürgerliche Selbstbewußtsein sehr stark in der deutschen Keramik zum Ausdruck gekommen ist.

Manche grobe Schnitzer und Schönheitsfehler werden bei späterer Gelegenheit auszumerzen sein: Unterglasurmalerei (S. 58/59) gibt es bei der Fayence nicht, das widerlegt sich schon durch die Undurchsichtigkeit der Zinnglasur. Beide, Scharffeuer- und Muffelfarben, sind stets auf die Glasur aufgetragen, die erstere vor dem Brand, die letztere nach dem Brand, was bedingt, daß das Stück einem zweiten Brand, dem Muffelbrand, ausgesetzt werden muß. Halle besitzt kein Moritzburg-Museum neben einem Museum für Kunst und Gewerbe (S. 67), sondern nur ein Museum für Kunst und Kunstgewerbe auf der Moritzburg. Der Brinckmannsche Führer ist nicht „bereits 1906" (S. 11), sondern schon 1894 erschienen. Danhofer (Dannhöfer) hieß nie Domhofer (S. 54) usw.

Trotzalledem und trotz mancher hier unterdrückter Einwände hat doch diese Publikation im ganzen ihren Wert vor allen Dingen auch für den keramischen Fachmann. Und damit kommen wir von den Schattenseiten des Buches ab: Wir müssen dankbar dafür sein, daß uns hier eine der gepflegtesten Privatsammlungen Deutschlands, die — selbst für einen engeren Fachkreis — stets schwer zugänglich war, in einem ausgezeichneten Inventar, begleitet von ausgezeichneten, meist ganzseitigen Abbildungen, vorgelegt wird. Die acht Farbtafeln zeigen vielleicht technisch das Beste, was bisher auf dem Gebiete der farbigen Wiedergabe geleistet worden ist. Und dieser Teil des Buches tröstet über die Einleitung hinweg. In diesem Inventarverzeichnis spiegelt sich der Sammler und der Kenner Paul Heiland wider: tiefgründige Kenntnis der Materie, Anschauung der Objekte, Beherrschung der Literatur, das sind seine Stärken, auf denen er aufbaut. Aber er hat — und das dürfen wir nicht verkennen — auch seine Schwächen: er sieht nur das Stück, das er in der Hand hält und die Vergleichsstücke, die er im Gedächtnis hat, darüber hinaus sieht er doch nicht die großen künstlerischen Zusammenhänge und Entwicklungslinien, die ihm die Möglichkeit geben könnten, über ein Inventarverzeichnis hinauszugelangen.

Es kann nicht die Aufgabe dieser Besprechung sein, die Zuschreibungen im einzelnen zu prüfen, das ist auch nur an Hand der Objekte und nicht der Abbildungen möglich. An Zuschreibungen, die näher zu prüfen sein werden, fallen auf: Tafel 62 Heusenstamm?, Tafel 89 Hamberg?, Tafel 95 Straßburg?, Abbildung 86a wird Stockels-

dorf (nicht Kiel) sein, da ein gleiches Stück im hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe Stockelsdorf signiert ist.

Schade, daß Heiland nicht selbst die gesamte Bearbeitung des stattlichen Bandes in die Hand hat nehmen können, man hätte sie vom Sammler und Kenner so gern erhofft, und vielleicht wäre er dann auch hineingewachsen in die künstlerische Geschichte der deutschen Fayence, die uns heute noch immer fehlt, vielleicht hätte er uns dann die klar entwickelte Linie aufgerissen, die die Geschichte dieses keramischen Sondergebietes mit seinen mannigfachen Beeinflussungen und Strömungen uns aufzuweisen vermag. *Alfred Rohde.*

Max Eisler: Dagobert Peche, aus „Das Kunsthandwerk in Einzeldarstellungen", herausgegeben von Universitätsprofessor Dr. Max Eisler, I. Bd., 1925, im Verlag Gerlach & Wiedling, Wien und Leipzig.

Wenn etwas die Bedeutung eines Künstlers erweist, so ist es die große Zahl der Mit- oder richtiger Nachläufer, wie sie auch in ungewöhnlichem Ausmaß das Werk des frühverstorbenen Dagobert Peche, unseres genialsten Kunsthandwerkers (besser gesagt: Künstlerhandwerkers), gefunden hat. Auch heute noch zehrt die „Wiener Werkstätte" von seinen Anregungen, und auch in Deutschland sind ihm massenhaft Nachahmer erstanden.

Die Werke der Reife, eine Quintessenz durch Jahrhunderte vererbter österreichischer Geschmackskultur, haben in ihrem Erfindungsreichtum, ihrem Esprit und ihrer Grazie etwas durchaus Einmaliges, absolut Gültiges. Charakteristisch für Peche ist das souveräne Schalten seiner Phantasie, die, anfangs völlig über werkliche Forderungen sich hinwegsetzend, den Gegenstand zu ihrem unbedingten Werkzeug macht. Obgleich Peche mitten in seiner künstlerischen Entwicklung, da er zwischen Schmucktrieb und Formwillen einen Ausgleich herbeizuführen im Begriffe war, vom Tode ereilt wurde, hat er doch auf einzelnen Gebieten, in Metall, in Tapeten- und Textilienentwürfen, schlechthin Vollendetes, das die Leistungen seiner Mitstrebenden weit hinter sich läßt, geschaffen. Nichts erschließt besser das Wesen seiner Kunst als der auf der Rückseite einer farbigen Kreidestudie vermerkte Gedanke: „Kunst ist das Bestreben, die unsichtbaren Rhythmen, die uns umgeben, zu ahnen, ihr Gesetz zu finden, das Chaos zu klären."

In der vor kurzem erschienenen Biographie des Künstlers gibt uns M. Eisler in seiner feinfühligen Art eine meisterliche Schilderung des Werdeganges Peches, die von reichhaltigem, ausgezeichnet gewähltem und wiedergegebenem Abbildungsmaterial unterstützt wird. Ein Buch, von dem jeder Freund moderner Kunst, insbesondere aber der Innenarchitekt und Kunstgewerbler, Kenntnis nehmen sollte.

Poglayen-Neuwall.

Verschiedenes

DER FILM ALS MITTEL ZUR POPULARISIERUNG DER MUSEEN

Im Verein für historische Waffenkunde zu Berlin führte der Kustos des Zeughauses, Professor Post, einen Film vor, hergestellt von der Waffenabteilung des Metropolitan-Museums in Neuyork Vom Flitzbogen bis zum Repetiergewehr sah man die Entwicklung der Verteidigungswaffen und der Rüstungen. Gepanzerte Ritter stiegen zu Pferd, ritten in die Landschaft hinaus, kämpften zu Fuß und zu Roß, zeigten die Verwendung, die leichte Beweglichkeit aller Rüstungsteile. Man erfuhr mit Staunen, wie alle jene Dinge, die man bisher blankgeputzt aber doch tot, unendlich tot in den Vitrinen der Waffensäle gesehen hatte, einem starken, blühenden Leben einst gedient. Wir möchten auf diesen Film ganz besonders hinweisen, da er uns als ein vorzügliches Mittel zur Popularisierung der Museen erscheint, die zu propagieren eine unabweisbare Forderung der Zeit ist.

Kuhn.

EINE NEUE „VENUS VON WILLENDORF"

Prof. Jos. Bayer, der Vorstand der prähistorischen Abteilung des Wiener naturhistorischen Museums, hat, nur wenige Schritte von jener Stelle entfernt, wo er 1908 die bekannte „Venus von Willendorf" aufgefunden hatte, eine zweite weibliche Figur ausgegraben, die aus dem Stoßzahn eines Mammuts geschnitzt ist. Im Gegensatz zu der ersteren Figur (deren Gleichaltrigkeit aus dem übereinstimmenden geologischen Horizont hervorgeht) ist ihr Oberkörper schlank und gestreckt. Mit ihrer Länge von fast einem Viertelmeter ist es die größte Plastik, die aus der Eiszeit auf uns gekommen ist. Aus dem Umstand, daß die Statuette zusammen mit dem zugehörigen Mammutkiefer gefunden wurde, geht einwandfrei hervor, daß sie an Ort und Stelle angefertigt worden ist. *P.-N.*

HERMANN BALL

ANTIQUITÄTEN

*

Französische Möbel des 18. Jahrhunderts
Gobelins, Gemälde alter Meister
Alt-Meißner Porzellane

*

BERLIN
TIERGARTENSTR. 4
Telefon Kurfürst 8360

DRESDEN
SCHLOSSSTRASSE 34
dem Schloß gegenüber

KUNSTAUKTIONEN IN AMSTERDAM

DIREKTION **ANT. W. M. MENSING**
(FREDERIK MULLER & Co's / AUKTIONSHAUS)

30. NOVEMBER 1926

DIE BERÜHMTE SAMMLUNG **DIETEL**

BILDER DER BARBIZON SCHULE, U.A.

COROT (eins seiner Meisterwerke), DAUBIGNY, DECAMPS, DELACROIX, DIAZ, DUPRÉ, ISABEY, ROUSSEAU (sein berühmtes Bild „Le Chêne de Roche"), TROYON, ZIEM usw.

DIE WICHTIGE SAMMLUNG CONSUL **PETRI,** ANTWERPEN, wobei Bilder von BRUEGHEL d. J., VAN GOYEN, ENGELBRECHTS, WOUWERMAN, HERCULES SEGHERS, PALAMEDES, A. VAN OSTADE, MANCADAN, CUYP, MOLENAER, FYT, RAVESTEYN, V. D. VELDE usw.
Hierbei auch SCHOENE ALTE MOEBEL und DELFTER FAYENCEN

ITALIENER DER SAMMLUNG **FREIHERR VON B...** im HAAG: BOTTICELLI, PHILIPPINO LIPPI, MATTEO DI GIOVANNI, LORENZO LOTTO, LUCA SIGNORELLI

Die Kataloge mit vielen Abbildungen sind in Bearbeitung

Anfragen adressiere man: FREDERIK MULLER & Co., Doelenstraat 16-18, AMSTERDAM

TELEGRAMM-ADRESSE: FREMULLER AMSTERDAM

NEUERSCHEINUNGEN:

W. L. Schreiber

Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts

6 Quartbände in Ganzleinen / Stark vermehrte und bis zu den neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des „Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle

Preis pro Band Rm. 50.—

Band I: Nr. 1—735 m. X, 240 Seiten

Band II: Nr. 736—1173, 175 Seiten

*

Eelco M. Vis u. Commer de Geus

Altholländische Fliesen

2 Bände / Übersetzt von Heinrich Wichmann. Mit einer Vorrede von R. Graul Band I: Mit 212 Abbildungen auf 90 Tafeln in Netzätzung, davon 40 Tafeln farbig, sowie mit 3 Skizzentafeln. 28 Seiten Text. Quartband in Ganzleinen. Preis Rm. 120.—

VERLAG KARL W. HIERSEMANN · LEIPZIG

H. GILHOFER & H. RANSCHBURG

AKTIENGESELLSCHAFT

LUZERN

Die Kupferstichsammlung eines Pariser Kunstfreundes

enthaltend eine kostbare Sammlung von Kupferstichen italienischer Meister des 15. u. 16. Jahrhunderts: **Baccio Baldini, Filippo Lippi, Lucantonio degli Uberti, Andrea Mantegna, Meister A. F., Rosex da Modena, Benedetto Montagna, Christofano Robetta.**

Kupferstiche von **Dürer, Leyden, Meckenem, Rembrandt und Schongauer** in ausgewählten Drucken. / Kupferstiche der **Kleinmeister**

Originalradierungen der holländischen Stecher des 17. Jahrhunderts, ferner eine Sammlung von **Clair-Obscurschnitten**

Versteigerung in Luzern am 16. u. 17. November 1926

Die Versteigerung einer hervorragenden Bibliothek illustrierter Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts findet anschließend am 18. und 19. November 1926 statt

DIE ILLUSTRIERTEN KATALOGE: SCHWEIZER FRANCS 5.– UND 2.–

SAMMLER UND MARKT

DIE LAGE AUF DEM EUROPÄISCHEN MARKT ALTER BILDER

Die erste und wichtigste Feststellung ist die folgende: Die Preise gegen die Vorkriegszeit haben sich nicht gesenkt, d. h. alter Kunstbesitz hat im Gegensatz zu Wertpapieren und sogar Häusern sich nicht entwertet. Die weitere Feststellung ist: Hohe Qualität wird nach wie vor gesucht und ist teuer. Die zweite Klasse ist ebenfalls rar geworden. Damit sind gemeint jene Überdurchschnittsbilder der Holländer des 17. Jahrhunderts, die Cuyp, van Goyen, Ostade usw., die früher auf allen großen Auktionen durchgingen, dutzendweise im Londoner Handel waren. Sie haben sich „verkrümelt". Es ist schwer, festzustellen, wo sie hingekommen sind, nach Amerika bestimmt nicht, wahrscheinlich verstreut im europäischen Privatbesitz, der in den Jahren des Krieges und der Inflation ohne große Sammler-Aspirationen hin und wieder ein gutes Bild sich erwarb.

In unserem letzten Artikel an dieser Stelle, der sich mit dem Markte der europäischen neueren Graphik beschäftigte, konnten wir darlegen, daß alle Inflationskäufer ihren Raub wieder hingegeben haben, daß gerade im letzten Jahre ihr übergroßes Angebot den Markt devastierte. Ganz anders liegt der Fall bei den alten Bildern. Sei es, daß es kräftigere Hände waren, die sich nach ihnen ausgestreckt haben, sei es, daß der Zufall mitspielte, sei es auch — und dieses wird der Hauptgrund sein — daß das herauskommende Material sich nicht auf dem Wege der Auktion dem Publikum darbot, sondern tropfenweis in den verschwiegenen Kunsthandel hineinsickerte, kurzum die Dinge sind hier anders. Die in der Inflation zusammengebrachten Objekte befinden sich zumeist noch in fester Hand. Sie haben den Markt nicht gedrückt und werden es auch in Zukunft nicht tun. Nur in einem ist die Situation ähnlich: Die in der Inflation entstandenen Käufer haben sich nicht zu Sammlern größeren Stils entwickelt. Es sind keine Kollektionen von Bedeutung an die Stelle jener getreten, die sich in den Jahren der Misere aufgelöst haben. Es wird gesammelt von einigen Bankiers, einigen Industriellen, vorsichtig, gut beraten von Fachleuten, aber in dem Stil des wohlsituierten Privatmannes, der seine Räume mit werbeständigen Objekten von Reputation schmückt. Die ganze Schicht der künstlerisch interessierten Rentiers, begüterten Gelehrten, vor dem Krieg nicht unwesentlich für den Kunstmarkt, ist ausgefallen.

An erster Stelle als Käufer steht Amerika. So ziemlich alles, was der Kontient an bedeutenden Objekten besitzt, wandert für eine Saison nach Dollaria. Im letzten Winter hat man mindestens 15 Rembrandts in Neuyork gezählt, zwei Vermeer van Delft, acht bis zehn Frans Hals, fünf Tizians. Dazu viele moderne Franzosen, besonders große Meister wie Manet. Von Tapisserien nicht zu reden. Der amerikanische Geschmack ist völlig der Mode unterworfen. Sie wird diktiert von den Museen, die dort eine weit stärkere Führung in dem Publikum haben, als auf dem Kontinent. Hat ein Museum das Bild eines berühmten Meisters erworben, so ist dessen Name in der Gesellschaft bekannt und man versucht auch etwas von ihm zu erlangen. An erster Stelle des Interesses steht Rembrandt, jedoch nur der späte, die frühen Bilder sind durchaus unverkäuflich. Nächst ihm werden die Genueser Porträts von Dycks gesucht, die großen repräsentativen Bildnisse oder Genrestücke des Frans Hals, die eindrucksvollen Interieurs Pieter de Hoochs und Vermeers. Von Italienern keine religiösen Sujets! Dafür jedoch primitive Goldgrundbilder, Tintoretto, Tizian. Wichtig ist, daß das Objekt einen gewissen Umfang habe, sich gut an der Wand ausmache, ein angenehmes Sujet zeige. Die Niederländer des 17. Jahrhunderts im großen Durchschnitt werden gar nicht gesammelt. Von den Deutschen vor allem Holbein. Die Franzosen des 18. Jahrhunderts selbstverständlich und vor allem die großen Engländer. Zusammenfassend kann man sagen, daß Spitzenobjekte beliebt sind, „schöne Dinge", die sich nicht jedermann kaufen kann. Dabei soll aber sofort darauf hingewiesen werden, daß das „Geschäft" in Amerika nicht leicht ist. Der Amerikaner ist vor allem ein rechnender Kaufmann, der sich von ästhetischer Leidenschaft nicht fortreißen läßt. Ehe er sein Geld ausgibt, vergewissert er sich durch drei und vier Expertisen über die Bonität des Stückes und kontrolliert auch den Preis soweit er es kann. Das ungeheure Angebot, das auf der 5. Avenue stattfindet, das sich nicht darauf beschränkt, Dinge im Laden zu zeigen, sondern bis in die Wohnung des Kunden vordringt, kommt hinzu.

Ganz unzweifelhaft besteht für Europa eine Gefahr, von Amerika ausgekauft zu werden, aber diese läßt sich nicht hindern. Seit Jahren können wir die Verhältnisse in England beobachten, wo eine große Sammlung nach der andern sich auflöst, um über das Wasser abzuwandern. In Paris sind die

Dinge nicht anders gegangen. Hier liegt der Fall etwas anders. England hatte, ganz abgesehen von seinem historischen Markt, die großen Kollektionen des hohen Adelsbesitzes, der, durch den Krieg in materielle Schwierigkeiten gekommen, gezwungen ist, zu verkaufen. Frankreich hatte mit ganz geringen Ausnahmen keine großen Privatsammlungen, wenn man von den wenigen mit deutschen Namen absieht. Hier war es der Handel, der im Besitz der Objekte sich befand, abgesehen von einigen begüterten Familien, die, wie überall, wenige Objekte aus der großen Zeit des 18. Jahrhunderts ihr Eigen nannten.

Die nordischen Staaten, die sehr stark in der Inflation sich vollgesogen hatten, haben sehr schnell das Gekaufte wieder hergeben müssen. Was Deutschland betrifft, so ist es tatsächlich so, daß fast alle großen Privatsammlungen sich aufgelöst haben und daß das Beste von ihnen nach Amerika ging. Aber hier liegt der Fall nun ganz anders. Die Fürsten haben am Ende nicht mehr viel bedeutenden Kunstbesitz gehabt. Das wichtigste war im Laufe der Zeiten in die betreffenden Landesmuseen gewandert, der Adel hat nie viel besessen. Somit ist eine veritable Gefahr für den deutschen großen Kunstbesitz im Grunde nicht vorhanden. Die berühmten Bilder hängen in den Museen oder in den verstaatlichten Schlössern. Im Gegensatz zu England, wo der hohe Adelsbesitz privat ist, also allen Gefahren ausgesetzt, ist der deutsche Kunstbesitz in diesem Sinne gesichert. Daß auf der anderen Seite der deutsche Kunstmarkt dem Zugriffe Amerikas in immer steigendem Maße offen liegen wird, das ist eine Tatsache, die schwerwiegend nicht ist.

Konnte von Amerika gesagt werden, daß es klischeehaft und modemäßig kauft, so muß von dem deutschen Käufer ausgesprochen werden, daß er ganz individuell vorgeht, so daß der Handel beim Auftauchen eines bestimmten Objektes sofort weiß, für wen allein es in Frage kommen kann. Aus diesem Grund kann hier auch nicht gesagt werden, dieses oder jenes sei augenblicklich besonders begehrt. Nach wie vor werden Niederländer des 17. Jahrhunderts gekauft. Sie sind wesentlich teurer als vor dem Krieg, schon aus dem Grunde des oben ausgeführten geringeren Angebots. Das 17. Jahrhundert in Italien, das eine Zeitlang dem Publikum besonders stark empfohlen wurde, hat im größeren Umfang Liebhaber nicht gefunden. Der Grund liegt in dem kleinen Kreis wirklich bedeutender Künstler aus jener Zeit.

Zum Schlusse noch ein Wort über die Auktionen. Auf dem Gebiete der neueren Graphik wird immer darauf hingewiesen, das Auktionsgeschäft ruiniere den freien Handel. Bei den alten Bildern ist dies nicht der Fall. Vor allem kommt sehr wenig hochqualifizierte Ware augenblicklich auf die Auktion. Das hat seinen Grund vor allem in steuertechnischen Fragen. Das, was herauskommt, ist meist der Rest; das Bedeutende wurde vorher freihändig verkauft. Was jedoch die ganz großen Auktionen anlangt, die immerhin ein- bis zweimal jährlich stattfinden, so sind gerade die auf ihnen erzielten Rekordpreise, die ihren Weg durch alle Zeitungen Europas nehmen, für den Kunsthandel eine Art von Schrittmacher. Sie gewöhnen auch den privaten Käufer an große Summen. Zusammenfassend kann man sagen: Große Geschäfte, die sich ergeben aus einem umfangreichen Umsatz, werden augenblicklich auf dem Markt der alten Bilder nicht gemacht, aber es werden immerhin von Zeit zu Zeit sehr wesentliche Verkäufe getätigt. Sie liegen in den Händen jener großen Firmen, die nach dem ungesunden Treiben des verflossenen Jahrzehnts sieghaft die Kleinen und Schwachen überdauert haben. Das Angebot ist nicht groß genug, um den Markt fühlbar zu drükken, die Besitzer sind immerhin noch genügend stark, ihr Eigentum in festen Händen zu halten. *Alfred Kuhn.*

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

DIE VENTES AHRENBERG IN BRÜSSEL

Seit über einem Jahrhundert hatte sich die deutsche regierende Familie der Prinzen Ahrenberg in Belgien angesiedelt, wo ihre Mitglieder sowohl auf dem Lande als auch in Brüssel zahlreiche Schlösser besaßen. Dieser gesamte Besitz verfiel nach dem Kriege der Sequestrierung und wird in der kommenden Saison in Brüssel öffentlich versteigert werden.

Die ersten Auktionen finden bereits im November unter Leitung der Galerie Giroux statt und werden den Kunstbesitz der Prinzessin Karl Ahrenberg unter den Hammer bringen. Am 15. November wird eine Sammlung alter Meister versteigert, die in der Hauptsache im 18. Jahrhundert zusammengebracht, mehrere Primitive und vorwiegend Holländer und Vlamen des 17. Jahrhunderts enthält. Am 22., 23. und 24. November folgt dann die Versteigerung der Möbel und Kunstgegenstände aus dem gleichen Besitz mit einem großen Bestand an Chinaporzellan, Delfter Fayencen, altem

Silber, Miniaturen, Bronzen, Uhren, Aubussonteppichen und hervorragenden englischen und französischen Möbeln des 18. Jahrhunderts. Über beide Abteilungen dieser ersten Ahrenberg-Versteigerung sind reich mit Tafeln ausgestattete Kataloge in diesen Tagen erschienen. *G.*

AMSTERDAM

Im November findet unter der Leitung von Anton W. Mensing, bei Frederik Muller & Co. die Versteigerung der Sammlung Dietel statt, die durch ihren hervorragenden Besitz an Meisterwerken aus der Schule von Barbizon in ihrer Art einzig ist und schon aus diesem Grunde allerstärkstem internationalen Interesse begegnen dürfte.

Mit Hauptwerken von bedeutender Qualität sind u. a. vertreten: Daubigny, von dem neben Flußlandschaften der bekannte „Hirte und seine Herde im Mondschein" zum Verkauf gelangt. Von Dupré findet man einen Sonnenuntergang, von Diaz eine „Lichtung im Walde von Fontainebleau", von Troyon „Die Schwemme an der Mühle", von Rousseau ein Waldstück mit Felsen. Besondere Glanzpunkte der Sammlung sind der prachtvolle „Tiger mit Schildkröte" von Delacroix und ein „Binnensee" von Corot. *G.*

BERLIN

Bei Paul Cassirer und Hugo Helbing wird am 26. Oktober die Sammlung des ehemaligen Direktors der Baden-Badener Gemäldegalerie Theodor Schall versteigert werden. Die meisten Kunstfreunde haben diesen hochgewachsenen, vornehm aussehenden alten Herrn mit dem etwas verwitterten Gesicht und dem buschigen weißen Haar gekannt, manche sind auch wohl einmal in seiner Wohnung in der Lietzenburgerstraße gewesen, deren Wände bedeckt waren mit Bildern, und haben etwas von dem Duft der Atmosphäre eingesogen, die jene eines leidenschaftlichen Liebhabers schöner Dinge war. Schall hat bestimmten Malern nahegestanden. Aus der persönlichen Beziehung hat sich das meiste ergeben. Er hat Leibl gesammelt, Sperl, Trübner, Thoma, Feuerbach, Karl Haider, Schuch, Hirth du Fresnes, Klinger, Liebermann, Corinth, Menzel. Aber auch darüber hinaus hat er sich für Amerikaner wie Duveneck, William Chase interessiert, für den Menzel-Vorläufer Karl Blechen und auch für junge wie Weißgerber, van Gogh und Pascin. Es sind zumeist keine großen Stükke, sondern wie Emil Waldmann, der das Vorwort des Katalogs geschrieben hat, gut gesagt hat: „Schall kaufte billige Bilder teurer Meister."

Wir wollen das wichtigste hervorheben: Von Karl Blechen eine „Partie aus dem Berliner Tiergarten" und ein romantisches Bild „Abschied". Von Feuerbach eine sehr schöne „Landschaft mit badenden Frauen", Motiv aus der Villa Borghese, bezeichnet A. F. 58. Von Courbet „Felsen bei Ornans", graue Felsen umgeben von einer grünen Bergwiese. Von van Gogh „Les fortifications", um 1887 in Paris entstanden. Von Klinger ein wichtiges Werk „Die Geigerin", großartig in der Auffassung, 1887 in Italien gemalt, von dem Nämlichen Zeichnungen. Von Leibl eine große Kreidezeichnung „In der Küche", die jugendliche Magd des Künstlers. Von Liebermann „Bauernhof in Laren" Anfang der neunziger Jahre, „Biergarten in Brannenburg" von 1896 und ein Wannseegarten aus der letzten Zeit. Von Marées ist vertreten mit „Adam und Eva", abgebildet in Meier-Gräfes Marées-Buch, gegen 1877, sehr charakteristisch. Eines der reizvollsten Stücke der Sammlung ist A. v. Menzels „Treppenaufgang", wohlbekannt in der Literatur, 1848 gemalt. Von Schuch nennen wir ein „Blumenstilleben". Von Sperl „Färberhaus in Kraiburg am Inn", achtziger Jahre, wohlbekannt, „Rückkehr vom Kirchgang", „Sommerlandschaft" von 1897. Von den Thomas muß der „Schwarzwaldbach" von 1898 ganz besonders gelobt werden. Trübner ist mit Figurenbildern vertreten, nicht mit den üblichen grünen Landschaften. „Der Violinspieler" von 1871 ist ein sehr qualitätsvolles Stück. Unter den der Sammlung angehängten Objekten aus anderen Besitz ist das „Holländische Haus" von Liebermann 1897 zu nennen und das „Mädchen auf der Alm" von Spitzweg.

Am 27. Oktober wird bei Paul Cassirer und Hugo Helbing die Sammlung Richard Seligsohn, ostasiatische Kunst, versteigert werden, Porzellane, Arbeiten in Halbedelstein, Elfenbein, Rhinozeroshorn, in Bronzen und Glas.

Schon heute sei auf eine Sammlung von Kupferstichen, Farbstichen, Schabekunstblättern, Radierungen und Handzeichnungen meist des 18. Jahrhunderts hingewiesen, die aus ehemaligem fürstlichen Besitz am 18., 19., 20. November bei Hollstein und Puppel versteigert werden wird. Es handelt sich um Werke von und nach Baudouin, Boilly, Bonnet, Boucher, Cochin, Debucourt, Demarteau, Drevet, Earlom, Edelinck, Fragonard, Freudeberger, Huet, Janinet, Lancret, Lavreince, Moreau, Le Jeune, Masson, Nanteuil, Reynolds, Smith, Watteau, Wheatley u. a. *K.*

Vom 20. bis zum 22. Oktober wird Leo Liepmannssohn nach reichlich langer Pause Autographen versteigern, die in ihren 1152 Nummern vieles Interessante und manches Höchstbedeutende aus der geschriebenen Welt- und Kunstgeschichte umfassen. Der mit einem eingehenden Register und willkommenen Erläuterungen und Abbildungen versehene Katalog hebt aus den historischen Stücken, die er in großen Gruppen, wie 30jähriger Krieg, Reichskanzler des Deutschen Reichs usw. zusammenfaßt, das Zeitalter der französischen Revolution und Napoleons I., heraus, in dem Robespierres Brief an St. Just den Glanzpunkt bildet. Die „Literarischen Autographen" sind nach Ländern gegliedert, von denen jedes durch seine bedeutendsten Heroen sehr würdig vertreten ist: Deutschland an der Spitze mit ungewöhnlichen Dokumenten aus dem Goethekreis (ein prächtiges Frankfurter Silhouettenalbum, Briefe von Leuchsenring und H. L. Wagner), fünf Schillerbriefen, einem langen Gedicht von Hölderlin, einem autobiographischen Hebbelbrief, um nur die „Spitzen" zu nennen. Großbritannien weist als größte Kostbarkeit einen unveröffentlichten Burns-Brief auf und wichtige Autographen von Byron, Goldsmith, Keats, Shelley, Sterne und Swift. Tasso, Puschkin und Tolstoi ragen mit besonderen Stücken unter den übrigen Ländern hervor. Liepmannssohns Hauptgebiet, die Musik, umfaßt diesmal nur etwa 150 Nummern, darunter aber Beethoven, Haydn, Mozart und Schubert mit allerersten Beispielen. Den Schluß bilden 20 höchst amüsante Stammbücher vom Humanismus bis zur Gegenwart. *Ho.*

HAMBURG

Vom 26. bis 29. Oktober findet bei Carl F. Schlüter, Alsterdamm 24, eine große Kunstauktion statt, bei der Gemälde aus verschiedenen Sammlungen, zum Teil aus dem früheren Besitz des Kaisers Karl von Österreich zur Versteigerung gelangen. Unter diesen befinden sich Werke von Lucas Cranach, Rembrandt Werkstatt, Art des Hans Holbein, Jan de Wett, Frans Franken Schule, Antonie Palamedesz, Januarius Zick, J. G. Hackert, Franz Lenbach, Oswald Achenbach, Andreas Achenbach, Eugen Bracht, Arthur Kampf, Lovis Corinth, Robert Schleich u. a. m. Außerdem die Fächersammlung der Tochter des Fürsten Otto von Bismarck, in der sich auch wertvolle chinesische Exemplare, Geschenke des fr. Vizekönigs Li Hung Tschang, befinden. Ferner ist zu erwähnen eine Sammlung altspanischer Arbeiten, wie Miniaturmalereien, Elfenbeinschnitzereien und eine Anzahl antiker Möbel. Illustrierte Kataloge stehen Interessenten zur Verfügung.

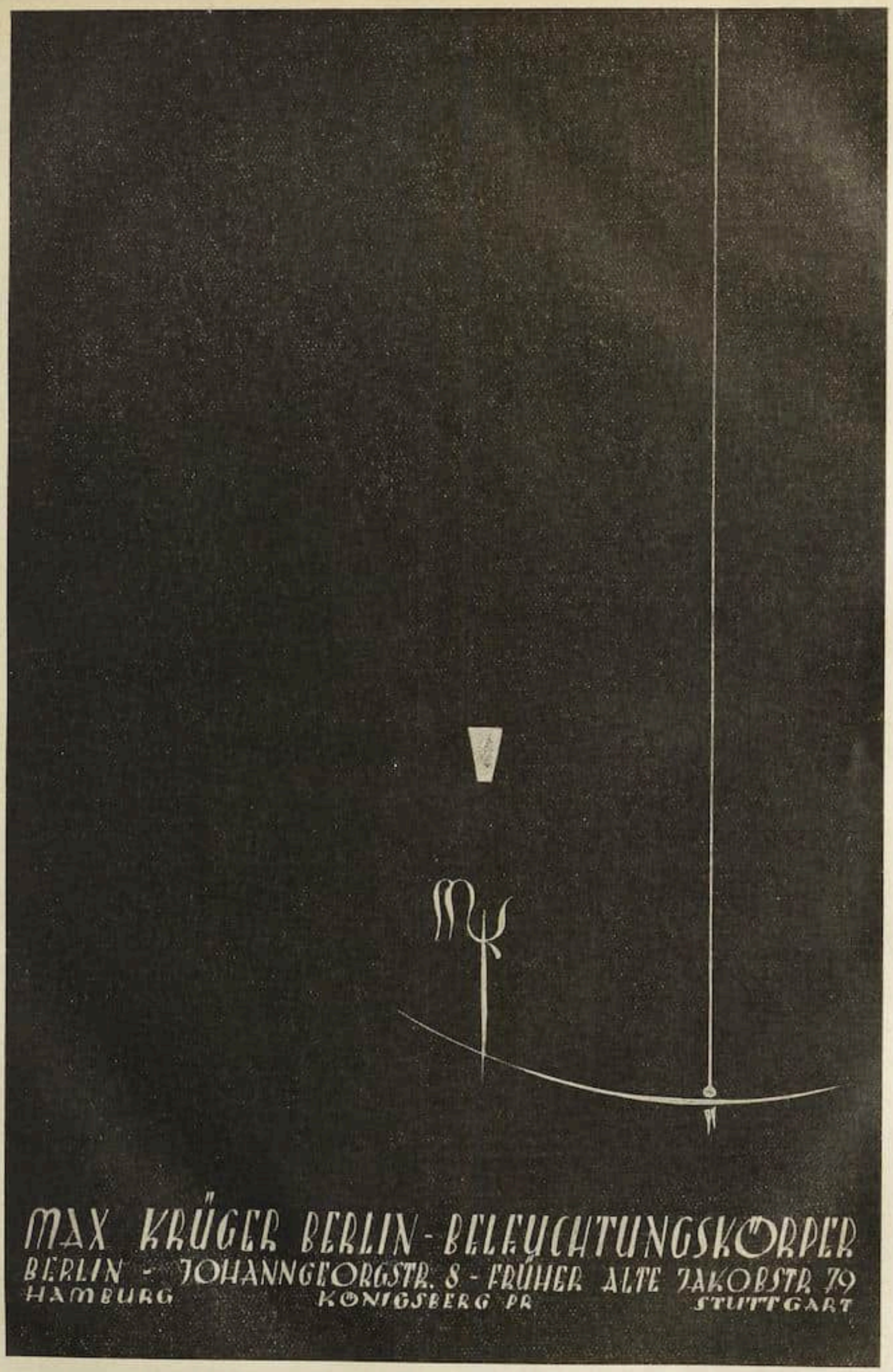
LONDON

Vor ein paar Wochen, nach dem Tode des Sir George Holford, tauchte das Gerücht auf, daß die große, von Robert Stayner Holford aufgebaute Sammlung unter den Hammer kommen werde. Nach den vom „Daily Telegraph" eingezogenen Informationen scheint es damit seine Richtigkeit zu haben. Diese unter den Kunst- und Bücherfreunden wohlbekannte Sammlung birgt eine erstaunliche Anzahl von illuminierten französichen, italienischen und niederländischen Manuskripten und Blockbüchern. Unter den Bilderschätzen befinden sich verschiedene Rembrandtporträts (Martin Looten, Mann mit der Thora, Titus, Alte Dame im Armsessel), Ostades, Teniers, Werke von Paul Potter, Van de Velde, Berghem, Wouvermann, Backhuysen, eine Landschaft von Ruysdael (Landschaft mit Schloß und Mühle), ein Blumenstück von Jan van Huysum, mehrere Porträts von Sustermans und Bol, Bilder von Claude Lorraine und Poussin. Unter den vielen Werken der italienischen Schulen befindet sich ein Kopf der Jungfrau, der einmal Lionardo, und ein Jünglingsporträt, das Giovanni Bellini zugeschrieben wurde, ein Kopf des heiligen Thomas Aquinas, den Berenson Botticelli zuschreibt, eine Pietà von Perugino, eine Maria mit Kind von Andrea Solario. Giorgione ist vertreten durch eine Gruppe, die Salome und Johannes den Täufer darstellt, Tizian durch den „Riposo" und das Porträt eines Mitgliedes der Sforzafamilie, Mazzolino da Ferrara durch eine Anbetung, nicht zu vergessen Bildnisse von Dosso Dossi, Sebastiano del Piombo, Veronese und Tintoretto.

Am 25. Oktober und den drei folgenden Tagen werden Puttick und Simpson den Nachlaß des verstorbenen Sir William Corry versteigern, bestehend aus englischen Möbeln der Queen Anne-, Chippendale- und Sheratonperiode, alte und moderne Gemälde, Zeichnungen und Stiche, chinesisches Porzellan usw.

Knight, Frank and Rutley künden für den 26. Oktober eine Versteigerung an, bestehend aus alten französischen Möbeln, achtzehn italienischen Marqueteriesesseln, frühitalienischen und flämischen (16. Jahrhundert) Wandteppichen, chinesischen, handgemalten Tapeten und Stickereien, hebräischen Manuskripten usw.

Am 1. November und den darauf folgenden Tagen wird derselbe Auktionär Möbel


MAX KRÜGER BERLIN - BELEUCHTUNGSKÖRPER
BERLIN - JOHANNGEORGSTR. 8 - FRÜHER ALTE JAKOBSTR. 79
HAMBURG
KÖNIGSBERG PR
STUTTGART

GEMÄLDE DES 17. BIS 19. JAHRHUNDERTS

AUS DEUTSCHEM UND AUSLÄNDISCHEM BESITZ

Hauptwerke von A. und O. Achenbach: Carl Hilgers, B. C. Koekkoek; Werke von J. Sperl, Hans Thoma, W. Trübner, Ludwig Munthe, Carl Seiler, Carl Irmer, Hermann Koekkoek, H. ten Kate, H. J. Scholten, W. Verschuur, Andreas Schelfhout, J. B. Klombeck, E. Verboeckhoven, Josef Israels, G. von Bochmann, F. v. Defregger, Hermann Kauffmann, J. Spoel, Charles Leickert, C. F. Deicker, J. B. Tom, A. Lutteroth. L. Douzette, F. v. Friedländer, Jos. Jansen, P. Palamedesz, J. v. Craesbeek, D. Daelens, J. de Heem, J. van Goijen, A. Cuyp, J. Lingelbach, J. Lievens, J. M. Molenaer usw.

Reich Illustrierter Katalog 3 Mark

VERSTEIGERUNG: 26. Oktober 1926

KUNSTAUKTIONSHAUS MATH. LEMPERTZ * KÖLN a. Rh.

Inh. P. HANSTEIN & SOHNE — Neumarkt 3

PAUL GRAUPE

BERLIN W 35

Lützowstr. 58

*

Auktion 68

4. bis 6. November 1926

Kunstliteratur

Bibliographie

Handbibliothek

Vincent Mayer-Freiburg

Luxusdrucke

Moderne Bücher

KATALOG AUF WUNSCH

VERSTEIGERUNG CXIII

Eine

Goethesammlung

*

Bildnisse u. Bildnisstudien

Handzeichnungen u. Gemälde

Zumeist aus der Sammlung

Aufseesser, Berlin

*

STÄDTEANSICHTEN

KUPFERSTICHE

*

Versteigerung:

Montag, 1. November 1926 nur nachmittags ab 4 Uhr / Dienstag, 2. November 1926, vorm. ab 10 Uhr

KARL ERNST HENRICI

BERLIN W 35 / Lützowstraße 82 I

Malmedé & Geißendörfer

Köln a. Rh. · Unter-Sachsenhausen 33

Antike Möbel

vom 15. bis 18. Jahrhundert

Tapisserien / Plastik / Gemälde / Porzellane, wie altes hochwertiges Kunstgewerbe jeder Art

L. Malmedé, Barcelona

68 Paseo de Gracia

KUNSTHÄNDLER

26 Jahre, sprachkundig, mit allen Arbeiten des Kunsthandels vertraut, längere Zeit selbständig, Spezialkenntnisse der Impressionisten und moderner Kunst, mit besten Beziehungen zum deutschen und französischen Handel, Sammlern und Künstlern sucht aussichtsreiche Stellung im Kunsthandel. In- oder Ausland. Referenzen durch den Herausgeber dieser Zeitschrift. Angebote unter Nr. 101 a. d. Exped. des »Cicerone« erbeten

der elizabethischen, der Queen Anne-, der William and Mary- und der georgischen Periode versteigern, ferner Louis XV.- und Louis XVI.-Schreibtische, flämische Wandteppiche, europäisches und chinesisches Porzellan und eine Anzahl Gemälde, worunter „The Seasons" von Charles le Brun und ein Porträt des Prince Maurice von Pourbus. *Bodmer.*

PARIS

Die von uns bereits angekündigte Auktion der Sammlung John Quinn, die u.a. auch ein Hauptwerk des Zöllners Henri Rousseau und zahlreiche epochale Gemälde der modernen französischen Malerei enthält, findet am 28. Oktober im Hotel Drouot statt. Rousseaus „Bohémienne endormie" (s. Zt. im Cic. abgebildet) ist sicher eines der interessantesten Werke des Zöllners, weshalb der dafür erzielte Preis richtungweisend sein dürfte. Von Cézanne kommen das „Gebirge von Sainte Victoire", von André Derain allein sechs Gemälde zur Versteigerung. Von Odilon Redon sind drei Bilder, von Pissaro „Die Reede von Havre", ferner Einzelarbeiten der Laurencin, zwei Werke von Matisse, mehrere von Dufy, Rouault u. a. zu nennen.

An weiteren wichtigen Sammlungen, die an der gleichen Stelle zu Beginn der neuen Saison zur Versteigerung gelangen, sind vorzumerken diejenige der Sammlung Bureau, die Hauptwerke der Schule von 1830 und eine bewundernswerte Serie von Zeichnungen und Bildern Daumiers enthält.

Auch der Nachlaß des bekannten Kunstkritikers Coquiot, der durch den Besitz von Gemälden von Pissaro bemerkenswert ist, soll im Laufe der kommenden Saison versteigert werden. *g.*

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

FRANKFURT a. M.

Am 5. und 6. Oktober fand im Hause der Buchhandlung Joseph Baer in Frankfurt a. M. die Versteigerung der bekannten Inkunabelnsammlung des Verlegers Kurt Wolff statt. Die Versteigerung war außerordentlich rege besucht. Außer den großen deutschen Sammlern und den bekannten deutschen Antiquaren, die sich fast vollzählig zu diesem Zwecke in Frankfurt versammelten, sahen wir Sammler, Gelehrte und Buchhändler aus Amerika, England, Italien, den Niederlanden und der Schweiz. Das Gesamtergebnis für die 824 Nummern der Auktion war 431 786 Mark, und es dürfte damit ein Rekord erreicht sein, da unseres Wissens bisher eine deutsche Bücherauktion noch nie eine derartig hohe Summe erreicht hat. Von Stücken, die besonders hohe Preise erzielten, erwähnen wir den in Lauingen 1475 gedruckten Augustinus, M. 4485.—, das „Kochbuch des Platina", gedruckt in Cividale 1480, M. 4000.—, Bonaventura Soliloquium in holländischer Sprache, gedruckt in Schoonhoven 1500, M. 4830.—, „Breidenbachs Reise ins Heilige Land", Speyer 1495, M. 7015.—, Caorsin, Beschreibung der Belagerung von Rhodos, Ulm 1469, M. 3970.—, ein in Lissabon 1489 in hebräischer Sprache gedrucktes Gebetbuch, M. 4600.—, das in Passau 1485 gedruckte Herbarium, M. 3560.—, ein Unikum: Die Regula in italienischer Sprache, 1489 in Bologna gedruckt, M. 3800.—, ein Druck von Pescia aus dem Jahre 1489, M. 4000.—, und ein Turiner Druck aus dem Jahre 1482 M. 4400.—. Am zweiten Tag erzielte die erste deutsche in Straßburg spätestens 1466 gedruckte Bibel den höchsten Preis der Auktion, nämlich M. 11 500.—, die neunte deutsche Bibel ging auf M. 3680.—, ein Unikum, das in Aquila gedruckt ist, brachte M. 3680.—, das in Antwerpen 1491 gedruckte Tierfabelbuch mit vielen Holzschnitten M. 3560.—. Das schönste Holzschnittbuch der Auktion waren die Evangelien und Episteln, in Augsburg bei Ratdolt 1495 gedruckt, sowohl was die Erhaltung als auch den Einband betrifft, ein hervorragend schönes Exemplar, das mit M. 8050.— zugeschlagen wurde. Besonders begehrt waren die hebräischen Inkunabeln, von denen vollständige Exemplare, wie sie in dieser Auktion vorlagen, kaum noch im Handel zu finder sind. Die ungefähr 1476 in Mantua gedruckte Perusch Ha-Tora brachte M. 6900.—. Ein Prachtexemplar des Missale Patavienseging auf M. 3565.—, ein auf Pergament 1478 in Neapel gedrucktes Officium mit prachtvollen Miniaturen M. 4700.—, ein ebenfalls auf Pergament gedruckter Picus de Mirandula M. 4400.—. Ein Unikum: Das Würfelbüchlein, um 1487 in Leipzig gedruckt, mit deutschen Versen und einem interessanten Titelholzschnitt konnte glücklicherweise für Deutschland zurückgehalten werden. Einigen deutschen Bibliotheksdirektoren, besonders Dr. von Rath, dem Vorsitzenden der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke, der für Berlin und Bonn kaufte, sowie Herrn Dr. Knittermeyer von der Bremer Stadtbibliothek und Herrn Dr. Schmidbauer von der Augsburger Stadtbibliothek gelang es, seltene und wertvolle Stücke für ihre Institute zu sichern. Die meisten Stücke wurden von deutschen und ausländischen Privatsammlern und

ausländischen Händlern erworben, während den deutschen Buchhändlern nur wenige Stücke zufielen. Ein Verzeichnis mit den wichtigsten Ergebnissen bringen wir in den Versteigerungsergebnissen. *g.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

LONDON

Das Exemplar der Erstausgabe von Bunyans „Pilgrims Progreß", das, wie bereits gemeldet, bei Sothebys am 26. Juli für 6800 £ versteigert worden war, ist wieder an den Auktionator zurückgegangen. Der Käufer, Messrs. Quaritch, berief sich auf Artikel 6 der Versteigerungsbedingungen, worunter ein Buch zurückgegeben werden darf, wenn es sich beim Kollationieren als defekt erweist, vorausgesetzt, daß die Zurückgabe innerhalb vierzehn Tagen nach der Vente stattfindet. Der Defekt besteht in diesem Fall darin, daß das Exemplar auf der letzten Textseite ein Druckfehlerverzeichnis von fünf Zeilen aufweist, das heißt, von der Erstausgabe des Jahres 1678 gibt es zwei Ausgaben, eine frühere ohne und eine spätere mit Druckfehlerverzeichnis, was die Bibliographen bisher nicht wußten. Das Buch ist bereits wieder an einen anderen Liebhaber übergegangen, angeblich zum Preise von 4000 £. *Bodmer.*

FACH-LITERATUR

Ancient Furniture. A history of Greek, Etruscan and Roman furniture. By Gisela M. Richter. Appendix by Albert W. Barker. Oxford, Clarendon Press 1926.

Eine gut ausgestattete Geschichte der antiken Möbel nach Typen. Die Verfasserin hat das weit verstreute Urkundenmaterial aus dem Gebiet der Bildhauerei und Vasenmalerei mit großer Sorgfalt benutzt und im Text zahlreiche Belege aus der antiken Literatur mit herangezogen. So ist das Werk zu einem recht begrüßenswerten Überblick über das Gebiet der antiken Möbel geworden, seine Brauchbarkeit wird wesentlich gesteigert durch die sorgfältigen Maßzeichnungen, die A. W. Barker im Anhang beigegeben hat. *E.*

Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit. Unter diesem Titel erscheint im Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, herausgegeben von Dr. Walter Cohen und Prof. Koetschau, ein mit mehr als 100 ganzseitigen Abbildungen versehenes Werk, das die Resultate der Düsseldorfer Ausstellung des Jahres 1925 verarbeitet und deshalb eine der wichtigsten Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts sein dürfte.

NEUE KATALOGE

GUTEKUNST & KLIPSTEIN, Bern. Lagerkatalog Nr. XXII: Alte und moderne Graphik.

Besonders reichhaltig sind die Deutschen und Niederländer vertreten, mit vielen Blättern von Aldegrever, Altdorfer, Beham, Cranach, Dürer (mit 67 Nrn.), Hollar, Schäufelein, Schongauer, van Dyck; selten schöne Drucke von Ostade, Rembrandt. Unter den französischen und italienischen Meistern eine Reihe ausgezeichneter Porträtstiche von Masson, Nanteuil und Morin, viele Blätter von Callot. Canaletto, Claude Gellée, Piranesi. Von modernen Graphikern seien hervorgehoben: Besnard, Corot (die seltenen Lithographien), Daumier (70), Degas, Legros (64), Manet, Meryon, Millet, Pissarro, Sisley, Whistler. 82 ausgezeichnete Abbildungen im Text und auf 32 Tafeln illustrieren den 1100 Nummern umfassenden Katalog.

CLARA LANDAU, Berlin. Katalog Nr. XVI. Illustr. Bücher des 19. Jahrh. / Almanache / Deutsche Literatur-Kinderbücher.

S. MARTIN FRAENKEL, Berlin. Katalog Nr. 50. Schrift, Buchwesen, Buchdruck, Bibliographie.

HEINZ LAFAIRE, Hannover. Katalog Nr. 44. Verlagskatalog.

ERNST CARLEBACH, Heidelberg. 343. Verzeichnis. III. Teil der biographischen, genealogischen, historischen Bibliothek v. Dr. h. c. Maximilian Huffschmid.

Es umfaßt über 1800 Titel von Biographien und Memoiren und Schriften zur Geschichte des geistigen und gesellschaftlichen Lebens usw.

LOUIS GODEFROY, Paris. Estampes et Dessins.

KURFÜRST-BUCHHANDLUNG, Berlin. Das Convolut. Nr. 5. Auserlesenes und Zufälliges / Kunstgeschichte.

KARL W. HIERSEMANN, Leipzig. Katalog Nr. 567. Kunstgeschichte.

BERNHARD LIEBISCH, Leipzig. Antiquariatskatalog Nr. 259. Geschichte der Neuzeit, Teil IV, R—Z / Türkenkriege / Weltkrieg.

PAUL GRAUPE, Berlin W 35. Auktions-Katalog 67. Graphik und Handzeichnungen alter und moderner Meister.

KARL ERNST HENRICI, Berlin. Auktionskatalog CXII. Autographen.

GALERIE Dr. SCHÄFFER, Berlin W. Katalog über die ausgestellten Gemälde.

BÜCHERSTUBE HANS GÖTZ, Hamburg. Katalog 23. Eine bedeutende Hamburger Privatsammlung. — Katalog 24. Preiswerte Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Wandteppichmanufakturen in Dänemark

Von HEINRICH GÖBEL / Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

HELSINGØR

DIE in ungewöhnlichem Umfange vorgesehene textile Ausstattung des großen Saales von Schloß Kronborg legte König Friedrich II. den Gedanken nahe, den bislang gewählten Weg, die kostbaren Folgen durch Zwischenhändler in den Niederlanden zu erwerben, zu verlassen und eine eigene Landesmanufaktur ins Leben zu rufen. Thomas Tenniker reist 1577 im Auftrage seines königlichen Herrn nach Brabant, seine Bemühungen sind von Erfolg gekrönt. Hans Knieper tritt als Hofmaler und Patronenzeichner, Anthonius de Corte (de Goech) als Leiter der Bildwirkerateliers laut Vertrag vom 19. Juli 1577 in den dänischen Dienst. Der Maler stammt aus Antwerpen — Johannes de Antwerpia —, auf den Wirker — ob verwandt mit den van der Goes? — trifft wahrscheinlich das gleiche zu, sofern nicht Brüssel, der Hauptort der niederländischen Bildwirkerei, als Heimat in Frage kommt. Die Werbe- und Überführungskosten sind nicht unbeträchtlich: Meister Anthonius erhält zudem 260 Taler Vorschuß zum Einkauf von Rohmaterialien — Seide, Wolle, Kettgarn —; Hans Knieper begnügt sich mit 30 Talern zum Erwerb der erforderlichen Farben und des benötigten Patronenpapiers. Ende des Jahres 1577 trifft die Belegschaft in Helsingør ein, die Zahlungen laufen ab 24. Dezember. Außer de Corte stehen acht Teppichwirkergesellen in königlichem Dienst; die in den Zollrechnungsbelegen gebuchten Beträge für Verpflegung und Quartier lassen über die Einzelheiten keinen Zweifel. Die Bezüge sind durch den Anstellungsvertrag eingehend geregelt; der Modus vom 19. Juli 1577 — 100 Kronen Bar-Jahreszuschuß — erfährt insofern eine Ergänzung, als die Abmachungen vom 12. und 22. Februar 1578 ihnen eine Sondervergütung für die seeländische Elle neugefertigter Wirkereien in Höhe von 5 Talern zusichern. Hans Knieper bezieht als Hofmaler und als Patronenzeichner der neugegründeten Manufaktur einen Jahressold von 100 Talern, zuzüglich des üblichen Hofkleides; daneben besteht Sonderbezahlung für die abzuliefernden Arbeiten — 3 „Orts Taler" für die Quadratelle Bildteppichvorlage. Zunächst ist Knieper fast ausschließlich für die Bildwirkerei beschäftigt; Nebenaufgaben fallen ausdrücklich fort, als Ersatz werden dem Meister die Gestellung kostenloser Wohnung und Steuerfreiheit zugesichert. Das vertragliche Verhältnis erfährt sehr rasch eine einschneidende Veränderung; Anthonius de Corte segnet bereits am 11. März 1578 in Helsingør das Zeitliche. Der König sieht von der Einstellung eines selbständigen, d. h. Knieper koordinierten Atelierleiters ab; „Maler Hans" übernimmt durch Erlaß vom 9. April 1578 die verantwortliche Leitung der Werkstatt gegen eine Jahresvergütung von 100 Kronen. Bereits am voraufgegangenen Tage leistet er Quittung über 500 Rdlr. „til Indkjøb af allehaande Silke og flamsk Gjørn til Tapetserie"; eine weitere Überweisung (200 Rdlr.) erfolgt unter dem 12. April 1578; ähnliche Belege finden sich mehrfach in den folgenden Jahren, ohne daß der in Arbeit befindlichen Stücke eingehender Erwähnung getan wird. Die Gesellen des verstorbenen de Corte scheinen den dänischen Dienst zum Teil quittiert zu haben; Knieper reist nach den Niederlanden, einesteils um Rohmaterialien einzukaufen, andernteils um neue Hilfskräfte anzuwerben. Der ihm zu diesem Zwecke gewährte Vorschuß soll später auf die abzuliefern-

den Wirkereien verrechnet werden. Sieben Gesellen, zumeist verheiratet (fünf Frauen), und ein Jungbursche treffen in Helsingør ein: in verhältnismäßig kurzer Zeit erreicht der Personalstand der Manufaktur die Zahl 19. Leider verschweigen uns die Belege die Herkunft der neueingestellten Wirker, sie rekrutieren sich, nach der Technik der uns erhaltenen Arbeiten zu urteilen, im wesentlichen aus Brüssel. Selbstverständlich muß ein leitender Meister vorhanden gewesen sein, der nach Kniepers Anweisung — als Maler! — arbeitet; aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um den Oudenaarder Wirker Christof Keluneicz, der den Belegen der flandrischen Manufaktur zufolge vor 1586 nach Dänemark übergesiedelt ist. Unter dem 11. Mai 1579 erfolgt die Verrechnung (rund 3000 Taler) der ersten gelieferten Serie von zwölf Behängen mit Episoden aus der Geschichte Davids (elf Teppiche) und der keuschen Susanna (ein Stück). Die Höhe der Behänge beträgt durchgängig 4½ Ellen, der größte deckt in der Länge 10 Ellen, die übrigen wechseln zwischen 5 und 7 Ellen; insgesamt mißt die Folge 354 Quadratellen, die Unkosten belaufen sich bei dem vereinbarten Ansatz von 5 Talern auf 1770 Taler. Hans Knieper bleibt dem König gegenüber mit 187½ Talern im Vorschuß. Die Alttestamentfolge wird durch sechs unter dem 31. August 1579 abgelieferte Behänge ergänzt: durch ein Stück aus der Geschichte Belsazars, fünf Susannabehänge — die zwei Alten beobachten die Badende, Susanna wird auf die falsche Zeugenaussage hin zum Tode verurteilt, die beiden Sünder bekennen ihr Vergehen, die Steinigung — und einen Danielteppich (der Prophet in der Löwengrube). Die Höhe ist mit 4½ Ellen die gleiche, die Längen wechseln zwischen 3 und 10 Ellen, der Gesamtinhalt beläuft sich auf 144 Quadratellen (720 Taler). Mit den beiden am 24. Dezember 1579 abgelieferten Wirkereien (die Anklage wider David, der König befiehlt, den Propheten Daniel in die Löwengrube zu werfen; Daniels Rechtfertigung, die Verurteilung seiner Widersacher), die einen Kostenaufwand von 283 Taler 4 Sk. verursachen (Höhe 4½ Ellen, Länge je etwa 6 Ellen), schließt die Reihe mit insgesamt 20 Behängen. Die an Knieper zur Auszahlung gelangten Beträge umfassen nicht allein die Reinvergütung für die neugewirkten Folgen, verschiedene Ausgaben entfallen auch auf die Anwerbung neuer Gesellen — „163 Dl. sam had udgivet til Fortaering og anden Omkostning for ad indføre nogle Tapetvaevere, som var 20 Personer, deriblandt var 4 Børn (Frauen) med Kvindfolg og en Dreng (Bursche), som han havde antaget i Brussel“. Die nächsten Jahre der Tätigkeit Kniepers sind weniger mit Patronenzeichnen, als vornehmlich mit rein malerischen Arbeiten (die Königskammer in Kronborg usw.) ausgefüllt, die außerhalb des Rahmens unserer Betrachtung liegen. Die amtliche Befugnis des Meisters erfährt durch die königliche Verfügung vom 18. Februar 1580 insofern eine Erweiterung, als Knieper auch die Aufsicht und Wartung des staatlichen Textilienschatzes übertragen wird: „Desuden er han pligtig at vare paa Kongens Tapeter her paa Slottet, at de ikke blive fordaervede af Orm (Wurmfraß).“ Ende 1781 taucht das große Projekt auf, den Ruhm des dänischen Herrscherhauses durch eine umfangreiche genealogische Folge zu verewigen, die nach den barocken Ansichten der Zeit den Ahnenstamm bis zu den Tagen der Sintflut zurückführt und dem Hause Dänemark die stattliche Reihe von 111 Fürsten zuweist. Der Vertrag datiert vom 9. Dezember 1581, die Serie ist für den großen Saal des Schlosses Kronborg bestimmt. Die Serie schließt mit dem regierenden Herrn, Friedrich II., und dem Thronfolger Herzog Christian (Christian IV.). Die Höhen rechnen von Oberkante Bänke bis Oberkante Deckenbogen, die Breiten richten sich nach den verfügbaren Wand- und Fensterpfeilermassen; an dem Platz, „do

Abb. 1

Abb. 2

Erich von Pommern, König von Dänemark, Detail. Manufaktur des Hans Knieper. Um 1583
Kopenhagen Nationalmuseet
Phot. Sophus Bengtsson

Abb. 3. Friedrich II., König von Dänemark, und Herzog Christian. Manufaktur des Hans Knieper
Kopenhagen, Nationalmuseet / Phot. Sophus Bengtsson

Abb. 5
Eroberung von Helsingborg
Kopenhagen, Manufaktur des Bernt van der Eichen. Um 1690
Kopenhagen, Schloß Rosenberg

Vnser vnd Vnserer geliebten Gemhalin Tisch stehen", soll ein „Himmel mit dem Rückstück, wie gebreuchlich auffgerichtett werden"; der etwa noch freie Raum wird durch gewirkte Jagdszenen oder sonstige geeignete Motive gedeckt. Hans Knieper liegt es ob, „Patroner og Malvaerk" zu verfertigen, die Wollen und Seiden zu liefern und seine Wirker geldlich abzufinden; jede Privatarbeit scheidet bis zur Fertigstellung aus. Die Gesamtvergütung wird mit 9000 Talern beziffert. 1582 bezieht Knieper einen Vorschuß von 1000 Talern, um das nötige Rohmaterial in den Niederlanden einzuhandeln, unter dem 20. Januar 1583 erfolgt aus Zollgeldern eine zweite Überweisung in gleicher Höhe; die dritte Rate (1000 Taler) gelangt am 6. Juli 1583 an den „Contrafeier, Mester Hans" zur Ausschüttung. 1584 sind die Könige vollendet. 1900 Taler werden als letzte gebuchte Zahlung überwiesen. Über die Durchführung der zugehörigen Jagdstücke erfahren wir urkundlich nichts Näheres. Der Vertrag betreffs Anfertigung der Thronausstattung datiert erst vom 5. Juli 1585. Knieper verpflichtet sich in der in deutscher Sprache niedergelegten Urkunde „nach dem Contrafect, als ehr entworffen vnd Vnß zugestellett, ein Rugstück mit einem Himmell vber Vnseren Tisch auff dem großen Sale alhie (Kronborg), zu machen dergestallt, daß der Himmel Siebende halb Selendische Eln lang und fünfte halb Eln breitt sein, vnd vnten von den Friesen oder Leisten ahn, biß auf die Bencke reichen oder hengen, vnd der Abhang des Himmels vmbher einer halben Eln breitt sein solle. Dieser Himmell vnd Rugstück samt den Vmbhang am Himmell soll von Goldt, Silber vnd guter Seiden sein also, daß alles so nach den Farben vnd Muster, welches ehr, wie obgedacht entworffen, vnd Vnß vberantwortet, gelb ist von Gold, was weiße, von Silber, was Rothe, von rotter Seiden, die Bilder aber, so sich mit Seiden nicht wollen außfüllen lassen, seindt Wir gnedigst zufrieden, daß sie von gutem flemischen Garn (Wolle) gewircket werden, welches ehr alles selbst auff seine Vncost dazu verschaffen soll, gemacht vnd also gefertigt werden, daß es vnstrefflich sei, vnd ehrs für Tapetzerey verstendigen Meistern vnd Leuthenn mit Eheren verantwortten kan: bevor aus, daß ehr kein Garn nehme da es mit Seiden kan autzgefüllt werden: Die Frensen aber soll ehr nicht dazu thun, sondern Wir wollen dieselbige auf vnsere Vnkosten machen lassen, dan ehr solches außbedingt. Vor diese gantze Arbeit vnd was datzu biß auff erwente Frensen gehörett, wollen Wir ihme in alles zwei Thausendt Reichstaler auß unzerm zollen alhie gnedigst erlegen vnd zalen, von der Summa aber nach der Handt etwas auff Rechenschaft fürstrecken lassen. Wornach sich Vnsere Zölner zu richten, vnd in der entlichen Abrechnung, den Vorstrack ihme wiederumb abzuziehen werden wissen." Über den Meisterwirker der Thronausstattung erfahren wir leider nichts, Franz Paulli, der am 31. Dezember 1585 ausscheidet und einen verhältnismäßig hohen Jahressold als „Tapetmager" bezieht, dürfte kaum noch in Frage kommen. Die Ablieferung erfolgt 1586; am 2. November 1587 segnet Hans Knieper das Zeitliche; die Verrechnung der ihm noch zustehenden Beträge zeichnet seine Witwe Marine Johansen.

Von den urkundlich erwähnten Knieperschen Serien ist immerhin noch ein verhältnismäßig starker Bruchteil auf uns gekommen. Die 20 alttestamentlichen Behänge sind verschwunden; die wesentlichste Arbeit des Meisters, die Königsreihe, ist zum Teil, die Thronausstattung noch vollständig vorhanden. Hinsichtlich der künstlerischen Lösung der genealogischen Folge war Knieper durch die vertraglichen Vorschriften nicht allzu stark gebunden: „Oben eines jeden Königs Haubtt, die Zeitt der Regierung. Im gleichen auch, wie vnd who dieselbige gehalten vnd entlich was das Ende derselbigen gewesen, vnder den Füßen aber das Herkommen, dabey auch des Reichs In-

signia." Die Königsgestalt wird gegen einen landschaftlichen Hintergrund gestellt, die beigegebenen kleinen Szenen nehmen Bezug auf Begebenheiten aus dem Leben des Herrschers; die große Schrifttafel zu Häupten, überhöht von dem Regentennamen, kündet in ziemlich holperigen deutschen Versen — aus der Feder des Hofpoeten Friedrich Werner — die Hauptereignisse aus dem Leben des Fürsten, zur Rechten und Linken — von ornamentalen Feldern gefaßt — Grotesken, Blumengewinde, Embleme; die seitlichen Rahmen beschränken sich, dem Charakter der Zwischenfensterstücke entsprechend, auf schmale Leisten; ein reiches Frucht-Blumenband von Voluten durchzogen, durch Wappentiere und Schilder belebt, erscheint als breiter unterer Abschluß; das gekrönte Wappenschild, auf den Thronmantel gelegt, dient als unteres mittleres Gegenstück zu der schweren oberen Schrifttafel. Die Symmetrie ist im allgemeinen beibehalten mit Ausnahme des letzten Behanges, der die beiden Legenden (Friedrich II., der Thronfolger Christian) etwas unproportioniert nebeneinander fügt. Die Teppiche tragen als Marke links in der unteren Wirkkante eine Krone und ein B, die Anspielung auf den Namen Kronborg. Die Serie beginnt mit dem sehr schlecht erhaltenen Teppich König Knuds (1182—1201). Es folgt Waldemar II. (1202—1241) in voller Rüstung, das Schwert in der Hand; im Hintergrund geht eine Wildschweinsjagd in Szene. Erik Plovpenning (1241—1250) ist gegen eine Stadt- oder Burgansicht gestellt; König Abel (1250—1252) dient eine Landschaft als Hintergrund, ein Wirt trinkt aus seinem Krug. Es folgen Christoph I. (1250—1259), Erik Glipping (1259—1286) zusammen mit Erik Menved (1285—1320), Christoph II. (1320 bis 1332), Oluf (1375—1387), Erik von Pommern (1412—1439 (Abb. 1, 2) — charakteristisch ist die im Grase liegende Krone, ein Hinweis auf die Vertreibung des unfähigen und ränkesüchtigen Fürsten —; Christian I. (1448—1481), im Königsgewand, malerisch gegen Rom mit der Engelsburg gestellt, eröffnet als erster die herrschende Dynastie; König Johann (1481—1513) dient ein Kastell als Staffage, das von Bewaffneten angegriffen wird. Christian II. (1513—1523) und Friedrich I. (1523—1533) stehen in dem nun folgenden Behange wie im Gespräch, mit dem Unterschiede, daß Christian die Krone zu Füßen liegt, während Friedrich in vollem Ornate prangt; die Liebesszene im Hintergrund dürfte mit Recht als eine Anspielung auf das Verhältnis Christians zu der schönen Holländerin Dyveke zu deuten sein. Christian III. (1536—1559), vollkommen als Porträtfigur erfaßt, trägt vollen Königsschmuck, auf einem Tisch liegen Helm und Handschuhe, der Harnisch des Fürsten zeigt die Initialen seiner Devise G.S.D.W. (Gott schaffe deinen Willen), die auf dem Halsband des Hundes wiederkehren. Im Hintergrunde ragt das belagerte Kopenhagen (1536). Mit Friedrich II. (1559—1588) und Prinz (Herzog) Christian schließt die Serie. Insgesamt handelt es sich um 17 Königsgestalten (einschließlich Prinz Christian) auf 14 Teppichen. Die Waldemar Atterdag (1340—1375), Königin Margarete (1375—1412) und Christoph von Bayern (1439—1448) gewidmeten Behänge sind bei dem Brande der Schlösser Frederiksborg und Kolding (1808, Teppich der Königin Margarete) der Vernichtung anheimgefallen. Das gleiche gilt von den dänischen Herrschern vor Knud VI. Die ursprüngliche Zahl der Behänge läßt sich nicht genau feststellen. Tatsache ist jedoch, daß die sagenhaften heidnischen Könige zu dreien und vieren auf einem Behang wiedergegeben waren. Nimmt man an, daß Waldemar und Margarete vereint ihre Darstellung fanden, so umfaßte die Folge der 112 Könige, zuzüglich Friedrich II., einschließlich der uns überkommenen Behänge, etwa 40 bis 50 Teppiche.

Der letzte Behang ist zweifellos zugleich der interessanteste (Abb. 3). König

Friedrich II., der Auftraggeber Kniepers, ist gegen einen Baldachin gestellt mit den Lettern M. H. Z. G. A. T. I. W. (Meine Hoffnung zu Gott allein, treu ist Wildpret), eine Anspielung auf den Hund, der neben dem Fürsten sitzt. Rüstung, Dolch, Reichskleinodien sind mit äußerster Feinheit, in geschulter Technik erfaßt und wiedergegeben. Das gleiche gilt von der reich eingelegten Büchse, von Helm und Handschuhen auf dem Tische zur Linken des Herrschers; vorzüglich ist die Architekturaufnahme des Schlosses Kronborg, das den linken Hintergrund deckt. Prinz Christian trägt ein prächtiges Brokatgewand, um den Hals schlingt sich die Kette mit dem goldenen Schaupfennig, dem Haupte seines königlichen Vaters; der Grund zur Rechten schildert Frederiksborg. Der Elefant mit der Satteldecke, die die Initialen F. S. (Friedrich, Sophia) trägt — in dem Groteskenviereck oben rechts —, nimmt auf den Elefantenorden Bezug; der Wahlspruch des Königs kehrt voll ausgeschrieben wieder. Die Einheitlichkeit der Komposition, die sich namentlich in den letzten Behängen klar zeigt, ist in den Teppichen, die sich mit den weiter zurückliegenden Königen befassen, zu missen. Augenscheinlich fehlt es dem Künstler an Porträt- und kostümlichen Vorlagen. Die Gesichtszüge der Dänenkönige sind ohne sonderliche Liebe erfaßt, das Gewand wandelt sich in den weit zurückliegenden Zeiten in das bekannte heroisch-antike Kostüm der Renaissance. Während gewisse Behänge die Einheitlichkeit des Entwurfs (z. B. Erik von Pommern, Abb. 1, 2) wahren, zeigen andere wieder deutlich die Mitarbeit verschiedener Meister. Ich lasse es dahingestellt sein, inwieweit Thomas Gemperlin an den Porträts, Hans van Steenvinkel an den architektonischen Details und Hans Knieper an dem prächtigen landschaftlichen Hintergrund beteiligt sind. Tatsache ist jedenfalls, daß die reiche Flora und Fauna durchaus das zeitliche Brüsseler Gepräge verrät, daß der entwerfende Künstler mit außerordentlicher Sorgfalt die mannigfachen Vertreter der Pflanzen- und Tierwelt (Biber, Füchse, Störche, Wildschweine, Hirsche, Hasen, Dachse usw.) erfaßt und dem Bildrahmen eingefügt hat. Das Groteskenwerk zu beiden Seiten der Schrifttafel und in den unteren Bordüren spricht deutlich in den Formen der nach Flandern verpflanzten, umgewerteten Florentiner Hochrenaissance; das gleiche gilt von den schmalen, mit winzigen Schildern und Fruchtbändern verbrämten Seitenleisten. Abb. 2 bringt ein Detail aus dem Erikteppich, das Brokatmuster des Gewandes zeigt technisch die typische Lösung der Brüsseler Meister, dasselbe gilt von der Durchführung des Inkarnats von Antlitz und Händen. Von den zur Ausstattung des großen Saales gehörigen Jagdteppichen ist lediglich noch eine Wildschweinsjagd im Kopenhagener Nationalmuseet, das auch die Königsreihe birgt, vorhanden. Bekundet die genealogische Folge in ihren vorwiegend blaugrünen Nuancen eine gewisse Eintönigkeit und Schwere, so prangt die Thronausstattung des großen Saales mit dem glitzernden Goldgrund der Bordüren und dem Purpurrot der Mittelpartie in lebhaften, zugleich harmonischen Farben. Die prächtigen Stücke, unzweifelhaft die beste Arbeit aus der Knieperschen Werkstatt, kam mit einer Reihe anderer Wandteppiche als Beute des dänisch-schwedischen Krieges nach Stockholm. Der Himmel mißt in der Länge 4,03 m, in der Breite 2,71 m, das Rückstück 3,53 × 2,75 m, die Seitenteile in der Länge insgesamt 13,62 m. Abb. 4 gibt von der Farbenkraft und Harmonie nur eine ungenügende Vorstellung; die Formen der Florentiner Renaissance treten in noch weit stärkerem Maße als bei der Königsfolge in Erscheinung. Die allegorischen Gestalten der Mäßigung, Gerechtigkeit und Stärke flankieren und schützen die gekrönten Allianzwappen des königlichen Paares, die Anordnung unter dem Baldachin, die musizierenden Engel, die Grotesken mit dem Pegasus, den Bandbehängen und Maskarons,

erinnern entfernt an die gleichzeitigen Arbeiten der französischen Staatsmanufaktur zu Fontainebleau. Die Ecken der Bordüre decken die Initialen des Königs und seiner Gattin (F. S.); die Embleme des Elefantenordens erscheinen in den Mitten der oberen und unteren Leisten. Der „Himmel" ist dergestalt aufgeteilt, daß der Nachdruck auf dem von schwebenden Engeln gehaltenen dänischen Wappenschilde ruht, vier Rundmedaillons in den Ecken des Mittelteiles verkörpern die Hauptregententugenden in kleinen figürlichen Szenen, die schwerlich beim Aufhängen sonderlich zur Wirkung gelangten; Inschriften erläutern die Darstellungen; reiches Groteskenwerk, das seine Krönung in einer Pallas findet, über der Engel mit Siegeskränzen schweben, füllt den Grund; die Bordüre lehnt sich der Fassung des Rückstückes an.

Unter dem 12. Juli 1588 schließt König Christian IV. den Vertrag mit Kniepers Nachfolger, dem „Maler vnd Tapezirer Heribrecht Leymeyers". Die Anschrift des Namens wechselt, der Meister erscheint in späteren Belegen als Hubert Leynnes und Hubert Leynertz; möglicherweise haben wir es mit einem Mitgliede der alten Brüsseler Wirkerfamilie der Leyniers zu tun. Als Auftraggeberin figuriert neben dem Landesherrn die Königinwitwe: „Er soll auch zur Verfertigung der Arbeidt nottorflige gesellen zu halten verpflichtet sein, bevoraus aber soll er vnsere Tapezerey, als auff vnserm hause Croneburg auf den beiden Saalen seinn, wann es ihme befolen werdt, aufhengen, abnemen vnd wiederum beilegen vnd reinlich halten, damit sie vor Wurmen verwaret vnd vnvertorben pleiben mugen. Dagegen wollen wir ihme iehrlich, solange er in dieser vnser Bestellung seinn werdt, Hundert Taler zu Jargeldt geben, daß sol er auch das Hauß welchs der vorige Maler Hans Kniper bewonet, in vnser Stadt Helsingör frey bewonen, die Arbeit aber, als entweder hochstgedachte vnsere freundtliche Hertzliebe Fraw Mutter oder auch wir von ihme machen lassen werden, soll mit ihme bedingt, vnd ihme, dem gedinge nach, geburlicher weise bezalet werden". Am 20. November 1588 erfolgt die Anweisung der ersten Gehaltsrate — 35½ Rdlr 9 Sk für 4 Monate 9 Tage — aus den Zolleinkünften von Øresund. Wie lange die Manufaktur bestand, ob und welche Folgen sie durchführte, entzieht sich meiner Kenntnis; aller Wahrscheinlichkeit nach war dem Unternehmen nur eine kurze Lebensdauer beschieden. An Leymeyers' Stelle tritt durch Bestallung vom 1. Februar 1598 Johannes von Wick (de Wyck) — „Johann Maler af Flensburg" — als königlicher Contrafeier mit einem Jahreslohn von 60 Talern zuzüglich dem üblichen Hofkleid. Dr. Burman-Becker berichtet, daß er außerdem seit 1604 (1609) einer Wandteppichwerkstatt in Kopenhagen vorstand, die im „Tughuset" (Straf- und Werkhaus), in der Nähe der Heiliggeistkirche, untergebracht war; er nennt auch den vereinbarten Preis: 8 Taler für die Seeländische Quadratelle gold- und silberdurchwirkte Arbeit. Die Rechnungsbelege von 1607, von F. R. Friis veröffentlicht, beschäftigen sich mit Wandmalereien, nicht mit Wirkereien; dagegen betätigt sich der Meister 1609 mehrfach mit der Durchführung von Wandteppichpatronen (für die Ausstattung von Schloß Frederiksborg), die Motive werden leider nicht genannt. Meister Johann stirbt am 10. Dezember 1613.

Im zweiten Jahrzehnt treten niederländische Wirkerfirmen als Lieferanten in Erscheinung; die Verhandlungen Christians IV. mit den Delfter Meisterwirkern Franz Spierincx und Carel van Mander fanden bereits in dem 1. Teil meiner „Wandteppiche" eingehende Erwähnung. Daneben steht der König in geschäftlicher Verbindung mit dem Antwerpener Teppichhändler Adam Baseler, der unter dem 1. September 1614 den namhaften Betrag von 29313 Talern für neun Behänge mit Episoden aus der römischen Geschichte (9 gold-

Abb. 4. Thronhimmel. Rückstück. Manufaktur des Hans Knieper. 1586
Dr. John Böttiger, Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter, Stockholm 1896
Schwedischer Staatsbesitz

Abb. 6. Eroberung der Citadella Landskrona. Kopenhagen, Manufaktur des Bernt van der Eichen. Um 1688
Kopenhagen, Schloß Rosenberg

Abb. 7. Die Länder Dänemarks huldigen Christian VI. Kopenhagen, Manufaktur des François Leger. 1740
Kopenhagen, Schloß Christiansborg

und silberdurchwirkte Behänge, 480 Quadratellen zu je 35 Talern), die Historie der Diana (7 metalldurchwirkte Teppiche, 261 brabantische Quadratellen zu je 25 Talern), ein nicht näher erläutertes Einzelstück, die Geschichte Trojas (8 Behänge, 231 brab. Quadratellen zu je 9½ Rdl.) und zwei Verdürenfolgen bezieht. Die Wirkereien gingen bei dem Brande des Schlosses Frederiksborg (16. Dezember 1859) zugrunde. Unter dem 5. August 1620 findet ein gewisser Sabat Erwähnung, der für einen in der Darstellung nicht bekannten Behang (etwas über 29½ Quadratellen) einen Quadratellenlohn in Höhe von je 4 Reichstalern bezieht, die erforderliche Seide stellte der König zur Verfügung. Wahrscheinlich handelte es sich um einen Wirker Karl van Mander's, der sich gelegentlich der Ablieferung der Kalmarschen Reihe zeitweilig in Kopenhagen aufhielt.

KOPENHAGEN

Erst unter Christians V. Regierung (1670—1699) entsteht von neuem eine kraftvolle einheimische Manufaktur. Burman-Becker versetzt die Werkstatt nach dem bei Kopenhagen gelegenen kleinen Orte Køge und bezeichnet ein Haus am Markt als Stätte des Unternehmens; Bering Liisberg verweist die Behauptung in das Reich der Fabel. Tatsächlich ist in den urkundlichen Belegen nirgends die Rede von Køge, allerdings auch nicht von Kopenhagen; die Signaturen der uns überkommenen Behänge K. H. (Kopen-Hagen) bzw. C. H. (Copen-Hague) lassen mit Sicherheit auf die Hauptstadt des dänischen Reiches schließen. Aller Wahrscheinlichkeit nach kommt das sogenannte Manufakturhaus in Rigens Gade in Frage, in dem 1680 die Seidenmanufaktur untergebracht war. Der einzige Rechnungsvermerk, der sich mit den Unterkunftsräumen befaßt, datiert vom 29. Juli 1687; Hofmarschall H. U. von Lützow, dem als Intendant die Werkstatt untersteht, läßt 385 Reichstaler zur Instandsetzung des Tapetenmacherhauses anweisen; 1693 ist zum ersten Male von einer besonderen Hausmiete (bis Ostern, 120 R.) die Rede. Im übrigen läßt der Posten, der den Transport der Folgen von Kopenhagen nach Frederiksborg behandelt, den gleichen Rückschluß zu. Burman-Becker spricht von den Gebrüdern van Eyck (van der Eichen); tatsächlich wissen die Rechnungsbelege jedoch lediglich von einem Manufakturleiter, dem Bernt (Baernt, Baerent) van der Eichen (v. der Eiche, v. d. Eiken, v. d. Eicken) zu melden. Die Berufung datiert von 1684, unter dem 23. Juni des Jahres erfolgt die Überweisung der Zureisekosten (232 R.); der Wirker zieht mit seinen Gesellen von Brabant über Hannover, Itzehoe nach Kopenhagen. Aus welchem Orte Bernt stammt, wird leider nicht gesagt, wahrscheinlich steht der Meister zu dem alten Oudenarder Wirkergeschlecht der van den Ecke (van der Eecken) in verwandtschaftlicher Beziehung, die Nachkommen des Enghiener Wirkers Claix Van Eyken (1505) dürften kaum in Frage kommen. Als Probestücke liefert Bernt van der Eichen zwei Teppiche aus der Geschichte Alexanders des Großen, sie hängen noch Ende des 18. Jahrhunderts auf Schloß Rosenborg. Die wesentlichste Serie, derentwillen Meister Bernt berufen wurde, ist die große, auf Rosenborg Slot noch vollständig erhaltene gold- und silberdurchwirkte Reihe mit Episoden aus dem schonischen Krieg (1675 bis 1677). Die Szenen teilen sich, vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, in die Gefechte zu Land, in ihrer Lösung weit malerischer und interessanter, und in die Seeschlachten, die in der Häufung von Schiffskörpern im kleinen und kleinsten Maßstabe in ihrer Mehrheit langweilig und zerrissen wirken. Die Bordüre ist, abgesehen von geringen Abwandlungen, stets die gleiche. Die Mitte der oberen Fassung deckt das gekrönte, vom Ordensband um-

schlungene, von der Krone überhöhte Reichswappen; agraffenartige Kartuschen füllen die Ecken; eine Schrifttafel — das Gegenstück zu dem Hoheitszeichen — erläutert das Motiv der betreffenden Darstellung; gekrönte Kartuschen mit den Initialen des Herrscherpaares decken die Mitten der seitlichen Bordüren; den freibleibenden Raum füllen kriegerische Embleme, Fahnen, Trommeln, Trompeten, Lanzen, Helme, Kürasse, Geschütze Pulverfässer, Anker usw. Die Signaturen nennen den Erzeugnisort (K. H. C. H.) und den Wirker BERNT VAN DER EICHEN. Als umfangreichste Stücke der Folge erscheinen die Eroberung von Christiansstad (15. August 1676) — der König sitzt zu Pferd und gibt dem ansprengenden Offizier den Befehl zum Angriff, links hält ein Trupp berittener Begleiter, Soldaten gehen in Laufgräben vor, im Hintergrunde erscheint der brennende Ort mit der ragenden Kirche — und die Übergabe von Wismar (13. Dezember 1675) — der militärische Befehlshaber und der Bürgermeister der unterlegenen Stadt übergeben, sich verneigend, die Schlüssel; Christian V., wiederum zu Pferde, führt den Marschallstab; Berittene und Offiziere zu Fuß bilden die Staffage, im Hintergrund hält die Kalesche mit der Königin Charlotte Amalie und der Prinzessin von Taranto. In der Längenabmessung etwas weniger umfangreich erscheinen die „Eroberung von Landskrona" (11. Juli 1676) — das Pferd des Königs setzt zum Sprung an, der Herrscher weist mit dem Feldherrnstab nach der belagerten Stadt, Reiter schließen zur Rechten und Linken den Vordergrund — und die in ihrer Wirkung glücklichere, in der Komposition ähnliche „Eroberung von Damgarten in Pommern". Fast quadratisch ist die etwas unruhige „Eroberung von Helsingborg" (3. Juli 1676) Abb. 5), — das von Truppen besetzte Flachfeld mit der See im Hintergrunde wirkt langweilig —; als gut gelöstes Schmalstück erscheint die „Eroberung von Marstrand" (23. Juli 1677) — der König nimmt den Schlüssel aus der Hand des sich verbeugenden Offiziers entgegen, die Gestalt des Herrschers ist glücklich gegen den Hintergrund, die ragende Stadt und die Flut mit den Schiffen, gestellt; durch eine Art Hohlweg ziehen die dänischen Truppen. Im Format der Eroberung Helsingborgs mehr angepaßt, schließt die „Eroberung der Citadelle Landskrona" (4. August 1676) die Zahl der Gefechte zu Land (Abb. 6). Die fünf Seestücke — Landung bei Rügen (17. September 1677), das Gefecht bei Øland (1. Juni 1676) — im Vordergrunde versinkt das schwedische Linienschiff „Stora Cronan" —, Niels Juels Sieg vor Kolbergerheide (1. Juni 1677) — die schwedische Fregatte „Kalmar Kastell" versackt in den Fluten —, die Landung bei Helsingborg (29. Juni 1676) und der in der Komposition allzu unruhige Sieg in der Køgebucht (1. Juli 1677) — sind als historische Dokumente zweifellos wertvoll, als Wandteppiche weniger geeignet. Die in den Landstücken dargestellten Personen, in erster Linie der König selbst, sind mit großer Treue, zum Teil als Porträts erfaßt, wiedergegeben. Die Entwürfe der Serie gehen auf Wilcken Ribolt — er bezieht am 24. Januar 1689 für den Karton der Landung bei Rügen und einige kleine Arbeiten 180 R. —, Peder Andersen, Bendix Grodtschilling d. J. und andere zurück. Die Durchführung der Reihe ist Ende 1692 erledigt, die Unkosten stellen sich auf rund 20000 Reichstaler. Die Rechnungsbelege sind allzu kurz und schematisch, um Rückschlüsse auf Einzelheiten — Zahl der Wirker, Inangriffnahme der einzelnen Stücke usw. — zuzulassen. Die Vergütung der Serie erfolgte in der üblichen Weise nach Quadratellenmaß; seit dem 1. Januar 1692 erscheint Bernt van der Eichen mit einem besonderen Jahressold in Höhe von 500 Reichstalern. In die Tätigkeit des Jahres 1691 fällt eine „Kreuzigung" — als Fragment im Kopenhagener Nationalmuseet erhalten. Von 1693—1698 ist die van der Eichensche Werkstatt in der

Hauptsache mit der Instandsetzung der Knieperschen Königsreihe beschäftigt (1696 bis November 1697), die mit 18 Behängen — „18 Stœcker af kongerne“ angeführt wird; daneben werden ältere flämische Wandteppiche („romanske historier“) der Schlösser Frederiksborg und Amalienborg (1692) instand gesetzt. Ein Neuauftrag erfolgt für Schloß Jaegersborg (November 1694 bis 26. Oktober 1695); es handelt sich um vier nicht näher erläuterte Stücke. Ein Rechnungsbeleg von 1695 meldet allzu schematisch: „Tapetmageren for nye (neue) oc gamle (alte) tapetr 1464 r. 3 m.“ Dezember 1698 erhält Meister Bernt die königliche Erlaubnis, mit einem Teil seiner Gesellen ins Ausland zu reisen, um sich neuen lohnenden Erwerb zu suchen; der Abzug verzögert sich bis zum 1. Januar 1700, Friedrich IV. läßt dem Künstler ein Reisegeld in Höhe von 30 Reichstalern überweisen. Die dänische Staatsmanufaktur ist erloschen.

Über die Privattätigkeit van der Eichens sind wir nur äußerst mangelhaft unterrichtet. 1698 gewährt ihm der König ausdrücklich das Recht „einige von ihm gemachte Tapetzereyen von hinnen nach Teutschland auszuführen und zu verhandeln ...“ Burman-Becker schreibt ihm eine Serie Landschaftsteppiche auf dem adeligen Hofe Gammel-Estrup (Jütland) zu — in den verschiedenen Behängen erscheinen die Gutshöfe, die Jürgen Skeel in den Jahren von 1688—1695 besaß: Gammel-Estrup, Kraenkerup, Rosenlund, Ulstrup, Nørregaard, Skaervad, Karmark, Skjern, Sostrup, Ørbaekgaard —, ferner, sicherlich zu Unrecht, einen weiteren Behang — Damen und Herren, Tanzende, Schweineschlachten, in der üblichen Teniersmanier gegen einen Häusergrund gestellt. Wiedergaben der Teppiche, wenn auch in kleinem Maßstabe, finden sich in dem 3. Teile der „Danske Herregaarde“.

Die Schloßansichten sind historisch ziemlich genau erfaßt; die Technik hat mit der der van der Eichenschen Behängen nicht das geringste gemein; außerordentlich störend wirken die großen eintönigen Flächen, der stark schematisch behandelte Baumschlag. Die Bordüre — in der Mitte der oberen Leiste erscheint das Wappenschild — deckt den Grund mit Ranken und Fruchtgewinden, die Seitenleisten verwerten ein aus Kartuschen und Vasen aufgebautes architektonisches Gerippe. Nach den mir vorliegenden Abbildungen handelt es sich um grobes Oudenaarde um 1700 ohne höheren künstlerischen Wert. Immerhin ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Serie nach der Abwanderung van der Eichens von zurückgebliebenen Gehilfen zweiter Klasse zur Durchführung gelangte. Der Teniersbehang und die Landschaftsteppiche im sogenannten Gobelinsaal sind teils niederländische Arbeiten, teils Erzeugnisse von Aubusson.

Die Wandteppichfolgen des Schlosses Rosenholm (Jütland), des alten Sitzes der Barone Rosenkrantz, gliedern sich in vier verschiedene unvollständige Serien. Besonders reizvoll ist eine Jahreszeitenreihe — auf dem größten Teppich zur Linken die Fruchternte (Herbst), rechts das Schweineschlachten (Winter), im Hintergrunde ein Gutshof; ein kleinerer Behang zeigt eine Bäuerin mit der Wage vor einem Knaben und einem sitzenden Burschen, gegen einen waldigen, durch ein Bauernhaus belebten Hintergrund gestellt; tanzende Paare, Damen und Herren lagern im Schatten usw. — mit prächtiger Blumen-Ranken-Groteskenfassung aus der Zeit um 1720, zweifellos Brüsseler Erzeugnis. Die zweite Serie — Landschaften mit Fontänen usw. — geht auf die gleiche Zeit und die gleiche Herkunft zurück; dasselbe gilt von den Jagdteppichen des Schlosses. Die letzte mythologische Serie (4 Behänge) — Jupiter und Jo, Argus bewacht die in eine Kuh verwandelte Jo, Merkur spielt die Flöte, Hermes abtrennt das Haupt des Argus — stammt aus Schloß Villestrup (Jütland) und gelangte erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

mit dem Übergang des Gutes an die Familie Rosenkrantz nach Rosenholm. Abbildungen waren mir nicht zugänglich, nach Burman-Becker trägt die Serie die Signatur K, ob hiermit zugleich die Zuschreibung an die Kopenhagener Manufaktur, die mit K. H. bzw. C. H. signierte, gerechtfertigt ist, wie der Autor annimmt, erscheint mir zunächst recht zweifelhaft. Von Behängen der jütländischen Adelssitze sind weiterhin zu erwähnen Verdüren (mit Jagddarstellungen) — Oudenaarder Erzeugnisse des ausgehenden 17. Jahrhunderts — und die dekorative Aubussonfolge — Blumenbehänge in schmalen aneinandergereihten Streifen — auf Schloß Clausholm, Brüsseler und Oudenaarder Personenteppiche auf Overgaard, französische und Brüsseler Behänge auf Ryomgaard und Frijsenborg u. a. mehr. Der Autor der Danske Herregaarde schreibt einen auf Steensgaard (Fünen) hängenden Aubussoner Landschaftsbehang — Ausblick auf die See, im Hintergrunde eine Stadt — ohne Berechtigung der Manufaktur Køge zu; Schloß Frederiksgave (Fünen) besitzt vorzügliche Stücke der Brüsseler Reitschulserie; die Verdüren auf Nakkebølle sind ohne sonderliche Bedeutung; gute Brüsseler Teppiche aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich auf Schloß Krengerup (Fünen) usw. Vorzügliche Brüsseler Behänge (mythologische Episoden) um 1720 verzeichnet Brattingsborg, wie überhaupt Seeland einen verhältnismäßig starken Bestand an guten niederländischen und französischen Arbeiten aufzuweisen hat: Dragsholm (Brüssel, um 1720, Episode aus einem Roman), Nysø (Brüssel, Verdüren, um 1730), Holsteinborg (Aubusson, Verdüre um 1740), Svanholm (Oudenaarde?, keinesfalls Køge, wie Burman-Becker annimmt, Verdüren mit mythologischen Figuren um 1700), Kongsdal (Aubusson, Verdüren, um 1700), Borreby (Oudenaarde [?], Verdüren um 1700; Geschichte Alexanders des Großen, Geschichte Abrahams um 1650), Svenstrup (Amsterdam [?], Decke, um 1650), Ryegaard (Oudenaarde, Verdüren um 1680, Brüssel, mythologische Episoden um 1710). Burman-Becker erwähnt unter recht unklaren Bezeichnungen fernerhin Teppichfolgen in Ravnstrup auf Seeland (Episoden aus der römischen Geschichte); Valdemarsslot auf Tassing (Verdüren, angeblich von dem Delfter Meister Karel van Mander, Geschichte Alexanders des Großen, Episoden aus dem Alten Testament, Jagdstücke), Voergaard auf Jütland (Landschaft mit der Ansicht des Gutes, mit Reitern und Fußgängern), Bregentved (Seeland) (Aubusson, Verdüren, 18. Jahrhundert) u. a. mehr, die in den Danske Herregaarde keine Erwähnung finden. Das Ergebnis, soweit Wirkereien aus den dänischen Manufakturen der Knieper und van der Eichen in Frage kommen, schrumpft gegenüber den Feststellungen Burman-Beckers leider fast zu einem Nichts zusammen. Im übrigen sind neben der van der Eichenschen Staatsmanufaktur verschiedene Privatbetriebe in Kopenhagen im Gang. In erster Linie ist der Ende 1661 aus Aubusson zugewanderte Jean Barraband zu erwähnen, der einem der bedeutendsten Wirkergeschlechter der Marche angehört. Der wirtschaftlichen Konjunktur entsprechend, befaßt sich Barraband nicht lediglich mit der Bildwirkerei, sondern in weit ausgedehnterem Maße mit der Anlieferung vergoldeter Ledertapeten und gewöhnlichen Tapeziererarbeiten. Sein Name erscheint in den königlichen Kammerrechnungen mit dem 24. Februar 1675 (vergoldetes Leder); 1688 und 1690 übernimmt der Meister verschiedene Instandsetzungsarbeiten der Frederiksborger Folgen; der Wirker scheint 1690 verstorben zu sein. Der „tapetmacher Gabriel Blanchon", gleichfalls ein Emigrant aus Aubusson, bezieht unter dem 14. Dezember 1652 den Betrag von 100 R. „uff rechnung seiner besoldung", 14 Tage später (28. Dezember) werden ihm 100 R. „zu seiden" überwiesen; das Motiv seiner Arbeit wird leider nicht genannt; wahrscheinlich zeichnete der „mahler Laseret

Basotta", dem am gleichen Tage 50 R. zuteil werden, den Karton. Am 10. Juni 1656 erhält „Gabriel Blanshon tapettenmacher" 200 R. „auf seiner Besoldung". Aus welchen Gründen der Meister von diesem Zeitpunkt an ausscheidet, ob durch Tod oder infolge Fortzugs, entzieht sich meiner Kenntnis. Der „Tappetmager" Johann Henrik Schalck, der in den achtziger und neunziger Jahren mehrfach in den Rechnungsbelegen erscheint, ist kein Wirker, sondern ein Tapezier im heutigen Sinne. Nach Angabe O. Andrups berief die Königinwitwe Sophie Amalie (aus dem Hause Braunschweig) verschiedene niederländische Künstler (Maler, Architekten, Stuckarbeiter, Gärtner usw.), u. a. auch den Wirker Dagorau. Unter dem 10. Januar 1671 erfolgt die Bestallung des Louys Dagoreau (Daggereau) als Gemachverwalter und Tapetzier; sein Ausscheiden datiert um 1682. Es ist recht zweifelhaft, ob es sich um einen Wirker im eigentlichen Sinne und nicht lediglich um einen sachkundigen Verwaltungsbeamten handelt.

Der letzte Bildwirker, der seine Tätigkeit nach Dänemarks Hauptstadt verlegt, ist François Leger. Der Meister betreibt eine Werkstatt seit etwa 1733, der Behang „Christus vor Pilatus" nach Michel Angelo da Caravaggio trägt die Signatur Fait par Leger à Copenhague 1736; er zählt zu dem Bestande des dem Nationalmuseet angegliederten Dansk Folkemuseum. Auf mancherlei Umwegen kehrte (1907) eine weitere, 1740 entstandene bedeutsame Wirkerei Legers — die Länder Dänemarks huldigen Christian VI. — in den dänischen Staatsbesitz, zur Ausstattung des neu aufgeführten Schlosses Christiansborg bestimmt, zurück. Der Technik nach zu urteilen, entstammt Leger dem Betriebe der französischen Staatsmanufaktur der Gobelins, zu deren ersten Kräften er allerdings nicht zählte (Abb. 7).

Anfangs März 1783 erscheint zum letzten Male ein französischer Wirker namens Le Fevre in den Rechnungsbelegen, seine Tätigkeit beschränkt sich lediglich auf Instandsetzungsarbeiten.

Neben den fremdländischen Werkstätten bestand in Dänemark, ähnlich wie in Schweden und Norwegen, mehr als ein Jahrhundert lang, eine Art Hausindustrie, die namentlich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine gewisse Blüte erreichte. Die Behandlung dieser nicht uninteressanten bäuerlichen Kunst erfolgt einheitlich in dem Norwegen zugedachten Abschnitt.

Die Asienausstellung in Köln

Mit einer Tafel

Von ALFRED SALMONY

AN dritter Stelle steht in der Nachkriegszeit das Unternehmen der Vereinigung der Freunde ostasiatischer Kunst, Köln. Die Zeitabteilung wird gerechtfertigt durch die zahlreichen neuen Funde auf dem chinesischen Festland und durch die Begeisterung, mit der die Sammelwelt sich den neuen Objekten zugewandt hat. Alle Ausstellungen der neuen Epoche werden daher von China beherrscht. So war es in der umfassenden Ausstellung zu Paris, die im Frühjahr 1925 der Kunsthändler Ch. Vignier organisierte. Von ihrer Nachfolgerin zu Amsterdam im Herbst des gleichen Jahres ist an dieser Stelle ausführlich die Rede gewesen. Sie umfaßte überhaupt nur China. Was bietet jetzt Köln?

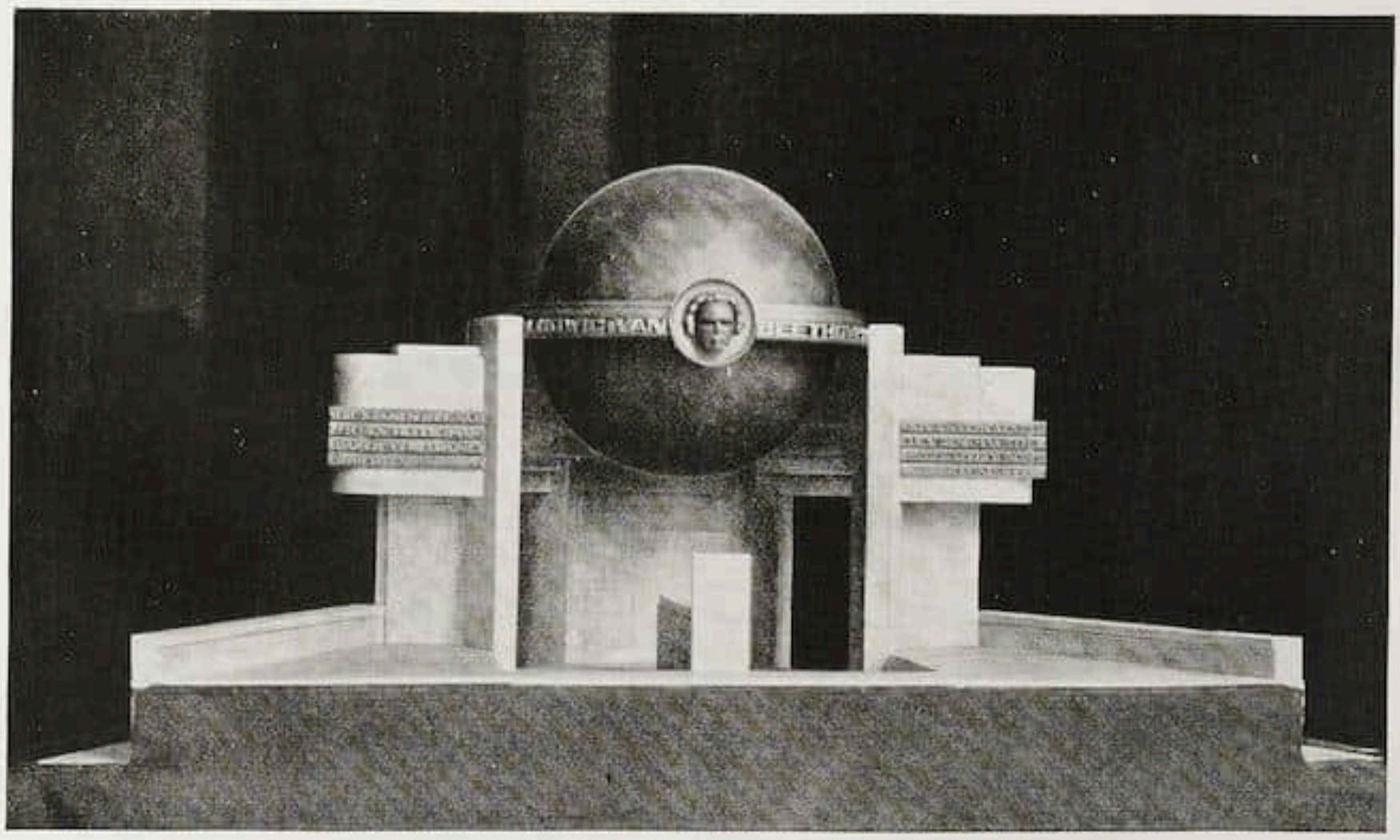
Vor allem sollte Kunstgut herbeigeholt werden, das man in Paris und Amsterdam nicht gesehen hatte. Wie in Paris und im Gegensatz zu Amsterdam sollte der Kunsthandel einbezogen werden, schien diese selbstverständliche Geste doch nur ein bescheidener Dank an die Pioniere östlicher Kunst und ihre Nachfolger, ohne die auch der vornehmste Sammler nichts besäße. Das Kunstwerk verändert sich nicht mit dem Eintritt in eine berühmte Sammlung. Gerade auf dem Gebiet östlicher Kunst hat sich außerdem der Begriff des Händlers seltsam mit dem des Kenners, ja des Gelehrten verschränkt. Diese Rechtfertigung fand wohl die Billigung aller großen Sammler und Museen Europas, denn sie haben, soweit sie sachlich interessiert sind, die Ausstellung in Wahrheit erst möglich gemacht. Sie erlaubten vor allem die Einbeziehung des indischen Kulturkreises. Aus Vorderindien ist in Europa nur Plastik erreichbar. Man muß schon froh sein, wenn wirklich gute Bronzen aus der Zeit der Stücke im Madras-Museum gezeigt werden können. Bei der Bevorzugung Hinterindiens mag ein wenig das Spezialinteresse des Leiters mitgesprochen haben. Relativ leicht war die Beschaffung der siamesischen Gruppe, denn der Hamburger Bestand stand zur Verfügung. Aus Birma ließen sich nur mit Mühe kleine und späte Beispiele auftreiben. Auf Champa mußte verzichtet werden. Java vertreten die Pariser und Essener Bronzen ausreichend und qualitativ hervorragend. Aber die Kunst von Cambodgia dürfte einen der Höhepunkte der Ausstellung bilden. Die Stücke entstammen sämtlich der Angkor-Zeit, dem 9.—12. Jahrhundert n. Chr. Die schönsten stellten die Museen Guimet und Indochinois in Paris (Abb.). Die unbekannten Köpfe aus deutschem Privatbesitz bilden zu den berühmten Meisterwerken eine glückliche Ergänzung. Die großen Plastiken aus Vorder- und Hinterindien stehen in einem schmalen Gang, nicht unähnlich der Galerie Khmère in Paris. So leicht wird sich eine solche Fülle von bedeutenden Kunstwerken dieser Gruppe nicht wieder vereinigen lassen. Auch ist es nicht sicher, ob die staatlichen Institute Frankreichs nochmals mit solcher Großzügigkeit ihre Schätze wegleihen werden.

Mit der indischen Plastik wurde die buddhistische Malerei Chinas zusammengebracht. Auch hier stellte das Musée Guimet das Beste, vier Seidenbilder der Mission Pelliot. Was würden wir wohl in Europa sagen, wenn wir Malerei des 9. und 10. Jahrhunderts in der Erde finden könnten? Man redet soviel von der Handschrift des chinesischen Malers. Die Beispiele der Ausstellung zeigen die sichersten und damit die stilgeschichtlich wichtigsten Ausgangspunkte. Die Kunst kommt dabei durchaus nicht zu kurz. Chinesische Fresken überschwemmen neuerdings den Markt. Was der Kunsthandel davon nach Köln sandte, gehört aber zum Besten und Frühesten. Die kleinen Stücke indischer Plastik mußten mit hinterindischer Keramik, die China nachahmt, und mit Korea einen Raum teilen.

Devatta-Kopf

Höhe 46 cm / Musée Guimet, Paris

Edwin Scharff — Modell für ein Beethoven-Denkmal



Rudolf Belling — Entwurf zu einer plastischen Beethoven-Ehrung für Berlin (Bülow-Platz). 1926

Siehe hierzu die Notiz in der Rundschau (Verschiedenes): „Beethoven-Denkmal in Berlin"

Das Publikum betritt zuerst den Hauptsaal, in dem chinesische Großplastik herrscht. Daß sie so gewaltig in Erscheinung tritt, verdankt man der Sammlung des Barons von der Heydt. Die in sich beschlossene Ruhe, das Unbewegte der Figuren gibt dem Raum eine Grundstimmung, die der ausgezeichnete Architekt der Ausstellung, Hans Schumacher, durch die durchsichtig weißliche und gefältete Wandbespannung wundervoll zu steigern verstand.

Kehrt der Blick zum Eingang zurück, so findet er Pultschränke mit alten Jadearbeiten und Bronze. Den Halbedelstein in figürlicher Verarbeitung aus früher Zeit schenkten uns erst die letzten Jahre. Vieles steckt daher noch im Kunsthandel. Aber der Reiz von Materie und Form sollte dem Ausgrabungsjade (um die übliche Bezeichnung „jade de fouille" zu übersetzen) noch mehr Freunde gewinnen. Neben Bronzearbeiten (auch der vorchristlichen Zeit) liegen Beschlagstücke, die manchem Besucher bekannt erscheinen. Es sind die Nomadenfunde aus dem Ordosgebiet, der großen Krümmung des gelben Flusses. Einige sibirische und kaukasische Beispiele sollen die Gruppe ergänzen und an Europa anschließen. Es ist ganz gut, wenn auch der unbefangene Betrachter unversehens ein wenig Kunstgeschichte herunterschluckt.

Die großen Bronzekultgefäße in europäischem Besitz standen in Paris und Amsterdam. Trotzdem ließ sich Einiges nachtragen. Vor allem wurden nochmals (d. h. nach der Ausstellung des Musée Cernuschi) die dekorierten Bronzen des Fundes von Li yü ausgestellt. An die Tatsache der Entdeckung und an die Lokalisierung darf man wohl glauben. Die in Köln vereinigten Beispiele gehören — vielleicht bis auf den Büffel — zusammen.

An chinesischer Frühkeramik fehlt es ein wenig, wenigstens bis zur Sung-Zeit, für die ein eigener Raum hergerichtet werden mußte. Die Schalen und Gefäße des 11.—13. Jahrhunderts scheinen Lieblinge der Sammler zu sein. Im gleichen Raum hängt eine Bildrolle des Tai Wen-chin, ein berühmtes und in Japan veröffentlichtes Bild, das die Schwarz-Weiß-Malerei besser vertritt als willkürlich bestimmte Blätter.

Grabstatuetten standen reichlich zur Verfügung. Aber das aus massivem Ton geformte, seltsam versinterte Rhinozeros der Sammlung Eumorfopoulos bildet doch einen Höhepunkt und den Stolz der Ausstellung, nicht minder der vollplastische Jadekopf, der eine profane Tonstatuette wiederholt. Im Raum der Japan-Keramik herrscht die Sammlung A. Oppenheimer, Krefeld. Sie hat gerade in Krefeld erzieherisch gewirkt. Ihre Aufstellung geschah nach Farben wie im Heim des Besitzers. Der Raum wurde dadurch einheitlich und dekorativ ansprechend. Das kann auch vom letzten Saal gesagt werden, der japanischen Schwertschmuck, Holzschnitt, Malerei mit chinesischem Stoff und Porzellan verbindet. Lack fehlt. Da das Beste nicht erreichbar war, wurde darauf verzichtet.

Die vorstehende, wenige Tage nach der Eröffnung geschriebene Übersicht läßt die Frage der Auswirkung der Ausstellung offen. Hoffentlich hat sie nicht das Schicksal des Sonderbundes von 1912, um den man sich erst kümmerte als er zehn Jahre zurücklag. Man würde freilich die Absicht der Kölner Asienausstellung mißverstehen, wenn man glaubte, sie wollte sagen: „Wir allein sind die wahre, höchste Kunst." Doch wird soviel von der Mission des Ostens für europäischen Geist und von der Mission der östlichen Kunst für die Befruchtung der westlichen gesprochen, daß man sich nicht nur an der gebotenen Schönheit freuen, sondern auch nach ihrem Nutzen fragen mag. Er liegt am offenkundigsten bei Kunstgebieten, die wir unter dem unzulänglichen Begriff des Kunstgewerbes zusammenzufassen pflegen. Der östliche und nur der östliche Künstler ordnet sich seinem Stoff unter. Dadurch erhält sein Werk eine Schönheit wie die der Natur.

Das Porzellanwerk Paul Scheurichs

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HANNS HERRMANN

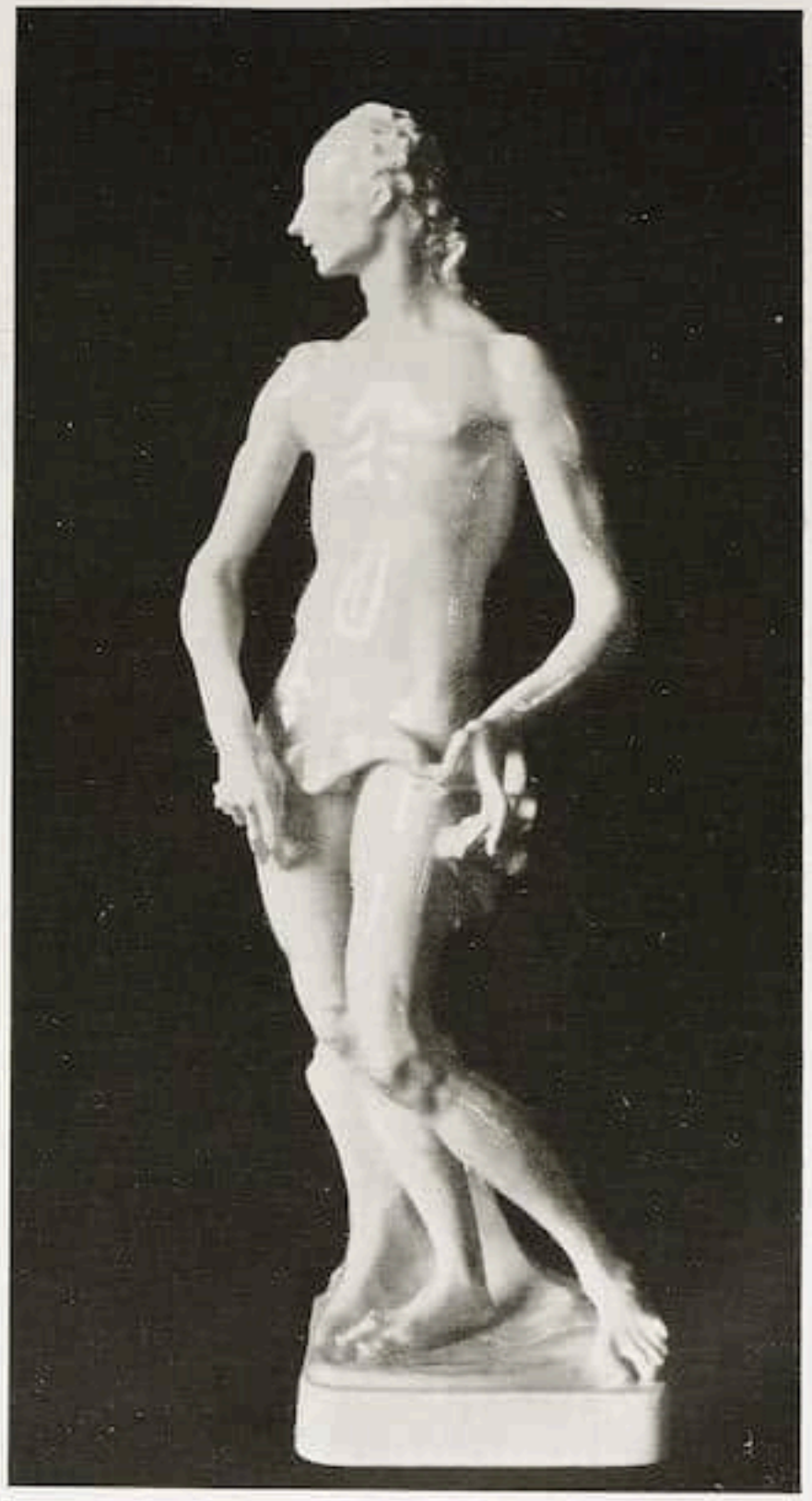
DIE Porzellankunst Europas steht an einem Wendepunkt ihrer Geschichte. Die erste Periode ihrer Entwicklung, die unter dem dominierenden Einfluß der klassischen Meister des 18. Jahrhunderts stand, neigt sich ihrem Ende zu. Der Unterschied zwischen den Formprinzipien der Porzellankunst und denen der anderen bildenden Künste ist zu groß geworden, als daß die Porzellankünstler sich noch weiter solcher Ausdrucksmittel bedienen könnten, die ihre Berechtigung einzig aus einer zwar großen, aber doch überlebten Tradition ableiten können. Der Versuch, alte Formen mit neuem Leben zu erfüllen, sie ins Zeitlose zu erheben, erfordert die Kraft eines Genies. Das Genie aber wird auf solche Arbeit meist verzichten und wird sich seine eigene Sprache schaffen, wenn nicht innere Verwandtschaft es auf vergangene Zeiten zurückweist.

Fast zwei Jahrhunderte hat die erste Periode der europäischen Porzellankunst gedauert. In ihrem Anfang steht das leuchtende Doppelgestirn der Kändler und Bustelli, die schon wenige Jahrzehnte nach der Erfindung des Porzellans die Porzellankunst zu einem überragenden Gipfel emporführten. Was auf sie folgte, war ständiger Verfall, bis die sterbende „klassische" Periode noch eine letzte und vielleicht schönste Blüte trieb — das Werk Paul Scheurichs. Noch einmal leuchtet hier der Glanz jener Zeit auf, die von dem einheitlichen Rhythmus unbändiger und doch zugleich in ihrer Einheitlichkeit taktvollen Lebensfreude durchpulst ist.

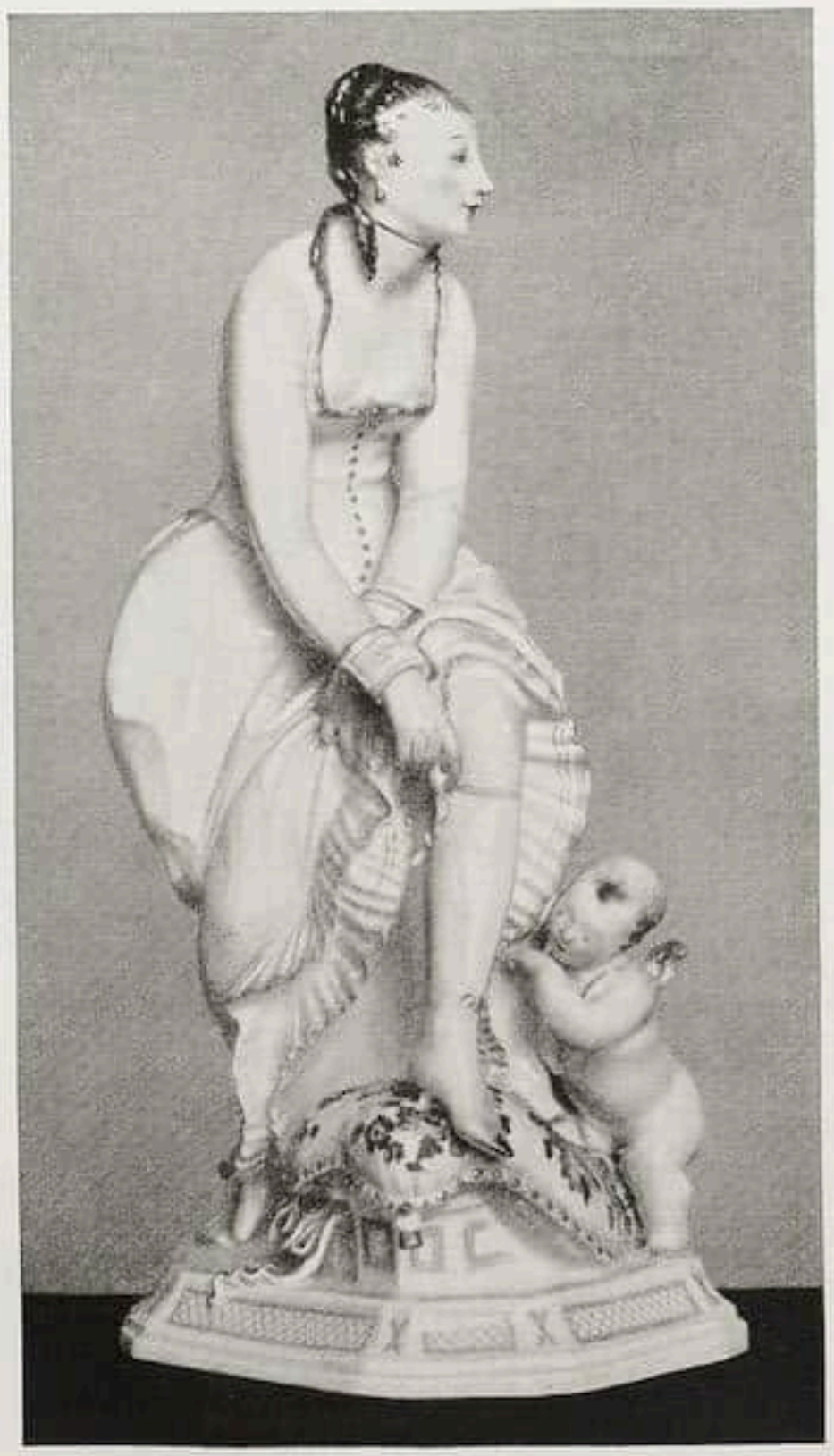
Zweierlei wurde für Scheurichs künstlerische Entwicklung richtunggebend: die Landschaft, in der er die ersten sinnlichen Eindrücke aufnahm und die Blutszugehörigkeit der Menschen, die seine Jugend umgaben. In Neuyork geboren, kam Scheurich schon frühzeitig nach Hirschberg in Schlesien. Er nahm die Barockkunst dieses alten Kulturlandes in sich auf, verarbeitete sie innerlich, bis sie ein Teil seines Wesens wurde. Der österreichische Einschlag des Landes gab ihm das Leichte, Spielerische, das später seinen Übergang vom Barock zu Rokokoformen begünstigte. Und doch blieb die Landschaft immer stärker als die Menschen. Der Geist des Barock blieb die Dominante in Scheurichs Schaffen, und noch in seinen jüngsten Werken, die formal dem Rokoko zugehören, wird hinter dem aufgelösten Formenspiel des Rokoko das im Äußeren Bizarre, Entfesselte, im Geist Problematische des Barockmenschen sichtbar.

Überblickt man das Porzellanwerk des Künstlers, soweit es bis heute vorliegt, so fällt vor allem auf, daß Scheurich von Werken, die sich den Stilbestrebungen des beginnenden 20. Jahrhunderts anschließen, nach Durchgang durch eine klassizistische Periode rückwärtsgehend zu Barock und Rokoko gelangte; von den ersten Werken für die Schwarzburger Werkstätten über die „Ruhende" der Berliner Manufaktur bis zu der „Dame mit Mohr" von Meißen.

Paul Scheurich ist als Porzellanplastiker den Weg, den die klassischen Meister des 18. Jahrhunderts angebahnt hatten, bis ans Ende gegangen. In dieser Vollendung liegt seine Größe, aber auch seine Tragik. Seine Größe: weil in seinem Werk alles zusammengefaßt ist, was die Sehnsucht einer lebens- und sinnenfrohen Zeit war, gestaltet aus den ererbten Erfahrungen von Generationen und aus eigenem Lebensgefühl heraus; sublimiert gleichsam und verfeinert fast bis zu einer gewissen Dekadenz, die nicht zum wenigsten den geheimnisvollen Zauber seiner Figuren ausmacht. Seine Tragik: weil ein Hinausgehen über ihn hinaus unmöglich erscheint.



Figuren aus dem Porzellanwerk Paul Scheurichs



Figuren aus dem Porzellanwerk Paul Scheurichs

Venedig 1926

Von GEORG BIERMANN

Es war die 15. Veranstaltung ihrer Art, die in diesen Tagen ihre Pforten schließen wird. Fünfzehn internationale Ausstellungen im Verlauf von rund dreißig Jahren in den schönen giardini publici von Venedig, die einsam und abseitig liegen, wenn nicht die Pavillons der Nationen die Kunst Europas zum Stelldichein versammelt haben. Eine Angelegenheit, der beinahe etwas Gewohnheitsmäßiges anhaftet, das mit der ewigen Wiederkehr des gleichen Prinzips gefährlich eng verbunden scheint. Und dennoch ist diese Internationale in Venedig seltsam jung geblieben. Gerade die diesjährige Ausstellung hat das bewiesen, doppelt im Vergleich zu Dresden und München, die schon dem Raum nach viel geringere Möglichkeiten für repräsentative Wirkung aufzubringen vermochten, wie sie in Venedig in der kollektiven Verdeutlichung der Nationen in ihren eigenen Häusern gegeben ist. Außerdem hat es etwas Beruhigendes für den Genießenden, wenn er auf dem Wege von Volk zu Volk immer einige Schritte durch die Sonne machen muß. Erst das gibt die richtige psychologische Distanz, und jedesmal wirkt beim Betreten eines neuen Hauses der erste, zunächst flüchtig erhaschte Gesamteindruck entscheidend. Auf den kommt es viel mehr an, als man gemeinhin glaubt. Die einzelnen Bilder können noch so interessant sein — bis zu einem gewissen Grade bleibt jede dieser nationalen Sonderdarbietungen unvollkommen — überzeugend prägt sich dem Gedächtnis immer nur das Gesamtbild ein. Die Wahrheit verlangt die Feststellung, daß gerade in der Beziehung Frankreich alle anderen Pavillons der Nationen um mehr als Haupteslänge überragte. Nicht die Wand mit den herrlichen und meisterhaft ausgesuchten Utrillos, auch nicht die prachtvollen frühen Porträts von Degas waren bestimmend, vielmehr mußte die Art überzeugen, wie Wand gegen Wand, Bild neben Bild zueinander abgestimmt waren, so daß selbst die übliche akademische Mache im Gesamtklang der Räume nirgends störend hervortrat. Das heißt an einem vielleicht oft undankbaren und durch mehr als eine Rücksicht belasteten Objekt der Gesamtdarstellung Regie üben, meisterhaft das Instrument des Theaters beherrschen, wie es eine solche Angelegenheit verlangt, die doch auch nichts anderes als gutes Theater sein muß, will sie sich wirklich im Bewußtsein des Beschauers verankern. Auch im französischen Pavillon hätte man gern 50 % der Bilder entbehren mögen, aber gerade diese waren geschickt dem Gesamtakkord eingefügt, so daß sie weiter nicht störten, während im deutschen Pavillon bequem 80 % völlig fehl am Orte waren und eben diese verblüffend den letztlich beschämenden Gesamteindruck hinterließen. Hier gilt es wirklich abzurechnen. Zugegeben, daß bei der Repräsentation deutscher Kunst im Jahre 1926 Werke von Beckmann, sechs zum Teil erstklassige Corinths, zwei Kokoschkas der mittleren und letzten Epoche, Liebermann, Slevogt — um nur die besten zu nennen, der an dieser Stelle unmögliche „Zuhälter" von Dix war gottlob hinter eine Tür gehangen — nicht fehlten, daß man sich von Leibl noch rechtzeitig aus deutschen Museen drei meisterliche Bildnisse ausgeliehen, entscheidend für die Gesamtwirkung dieser deutschen Abteilung blieb die Repräsentation des Minderwertigen (Stuck) oder des völlig Belanglosen innerhalb eines wirklich europäischen Wettstreits, nicht zu sprechen von Leipziger oder sächsischen Lokalgrößen, die sonst wohl nie nach Venedig gekommen wären. Namen mögen diese Feststellung erhärten und beweisen, daß so unser schwer geschädigtes Ansehen künstlerisch vor der Welt nicht zu stabilisieren ist. Denn das entscheidende Bild deutscher Kunst vermittelten keineswegs die Beckmann, Kokoschka, Corinth usw., sondern eben Stuck (!), Heß, Moll, Nager, L. v. Hofmann, Walter Tiemann, H. Unger, Hugo Vogel (mit drei anspruchsvollen Bildern), Plietzsch, Pankok, Urban u. a. m. Und unter den Plastikern sah man zwar Albiker, Scharff und Kolbe, daneben aber Engelmann, Schlipstein, wieder Stuck (!), Weidanz, ähnlich unter den Schwarzweiß-Künstlern Dora Brandenburg, W. Buhe, Erich Gruner, Adolf Jutz, Sutter, Trumm, Nückel, d. h. zum Teil Namen, die für ernsthafte Kenner überhaupt keine Vorstellung vermitteln. Kann es da wundernehmen, wenn unter solcher von Deutschland offiziell gezimmerten Stuckfassade bei den anderen Völkern der Eindruck zurückbleibt, daß unser Land in der Hauptsache nur künstlerische Kräfte dritten Ranges besitzt, die nicht einmal innerhalb der Nationen, die wie etwa die Tschecho-Slowakei oder Polen erst am Anfang stehen, irgendwie Figur machen können.

So hart auch das Urteil über diesen deutschen Pavillon in Venedig lauten muß, so soll es dennoch nicht an Entschuldigung fehlen. Durch die Zuspitzung der politischen Situation im letzten Frühjahr blieb für das eigentliche Arrangement nur kurze Zeit der

Vorbereitung. Immerhin sollte es trotzdem gewisse Grundsätze für die künstlerische Gesamteinstellung geben, die aber diesmal beim besten Willen nicht zu erkennen waren.

Wie anders wirkten diesem zerfahrenen Bild gegenüber die Eindrücke etwa der schweizerischen und holländischen Ausstellungen, auch Belgien mit Ensor, Permeke, Servaes nicht zu vergessen! Hier drängte die Jugend zwar überall ungestüm vor, aber man hatte die Verbindung nach rückwärts sehr klug gefunden; denn beispielsweise Böcklin einerseits, van Gogh andererseits (dieser vor allem) standen gerade an dieser Stelle durchaus wegweisend in ihrer nunmehr längst historisch fixierten Singularität. (Die seltsame Zusammenstellung der Böcklin-Sonderschau, die den Meister unserem heutigen Gefühl mehr entfernte als näherte, war keineswegs eine Musterleistung.)

Hoffnungsloses Ödland sind für die Moderne heute England und Spanien, wenigstens so wie sie in Venedig auftraten. Es lohnt kaum die Zeit, die nötig ist, an diesen Wänden vorbeizustreichen; zukunftsträchtig dagegen Ungarn und das neue Italien. (Rußland war diesmal leider abwesend und hatte seinen Pavillon den italienischen Futuristen abgetreten, die mit ihrem lauten und oft erfrischenden Farbenkonzert den stärksten Zulauf hatten.)

Die Jungen in Italien wurden freilich in Venedig erstickt durch die Unmenge der obligaten Massenschau und sind dieses Jahr beispielsweise in Dresden viel nachhaltiger zu ihrem Recht gekommen. Denn dies ist ein offensichtlicher, wenn vielleicht auch zu entschuldigender Fehler dieser großen Venezianer Internationalen, daß sie eben in erster Linie dem ganzen Italien Raum schaffen muß, eine Tatsache, gegen die auch Vittorio Picas feiner künstlerischer Instinkt nicht aufkommt, der der langjährige Organisator dieser Ausstellungen ist und den Mussolini heuer zum Commendatore gemacht hat. Die Internationale in Venedig ist zuerst für Italien selbst da. Aber die numerische Überlegenheit der italienischen Kunst ist Wasser auf die Mühlen der anderen Nationen. Insofern könnten auch wir durch wirkliche Qualität in der Repräsentation nur gewinnen. Abgesehen von einigen Gedächtniskollektionen rauscht dieser Bilder- und Skulpturenwald des Mussolinischen Zeitalters an unserer Erinnerung spurlos vorüber. Es bleibt allein der überwältigende Eindruck der wundervollen Gesamtschau Giovanni Segantinis, die mit ihren dreißig Bildern und zehn Zeichnungen eine künstlerisch unvergeßliche Tatsache bedeutet. Denn dieser Meister ist rund 26 Jahre nach seinem Tode in Venedig wirklich wieder lebendig geworden. Scheidet man die Werke der letzten Jahre bei Segantini aus, die weniger dem Gefühl als der Reflexion erwachsen sind und Allegorien suchen, die malerisch ins Süßliche verebben, dann bleibt ein Maler der Sachlichkeit und des großartigen Naturgefühls bestehen, dessen Werk noch weit in die Jahrhunderte hineinragen wird. Dieser Segantini, der die Landschaft bei Maloja malte, der das Leben einsamer Menschen und der Tiere beobachtete, der neue Ausdrucksmittel auf seiner Palette fand und Sinfonieen von einer unvergeßlichen Gewalt komponierte, der sein Gesicht demütig in die göttliche Schöpfung versenkte, dieser Segantini ist und bleibt einer der ganz Großen im Reiche der Kunst. Das erneut dargetan zu haben, ist das große Verdienst der Internationalen von Venedig im Jahre 1926, und mit diesem Auferstehungsfest im Gedächtnis vergißt man gern all den zeitgenössischen Kitsch, der einem Italien erwuchs, das niemals das unsrige sein kann.

Als Ganzes bleibt also die Erinnerung an ein ungewöhnliches Erlebnis zurück. Und damit hat die alle zwei Jahre in Venedig stattfindende Internationale erneut ihre Existenzberechtigung bewiesen. Mögen noch so viele Bellinis und Tizians in den Kirchen der Stadt verschlossen sein, das Gesicht der alten Königin ist dem Meere zugewandt, und der Einbruch der Moderne in die historisch geheiligte Luft der Lagune, den diese Ausstellung versucht, wirkt auf alle diejenigen, die Vergangenheit und Gegenwart als Totalität des Weltgeschehens erkennen, doppelt erfrischend nach hundert und mehr kunsthistorischen Reminiszenzen. Der Weg von Quardi zu Segantini ist nicht weiter als der von Venedig nach Maloja, und daß außerdem in den öffentlichen Gärten der alten Dogenstadt die europäische Jugend eine Heimstätte gefunden hat, macht uns Venedig nur noch liebenswerter, weil es trotz Überlieferung auch den Mut zur Gegenwart besitzt.

RUNDSCHAU

Sammlungen

BRESLAU

Vor kurzem wurde das Schloßmuseum eröffnet. Der Bau besteht aus drei Teilen: um 1750 kaufte Friedrich der Große von den Erben des verstorbenen Besitzers das Palais Spätgen und ließ daran von Boumann d. Ä. einen schmalen Trakt anlegen. Diese t-förmige Gruppe mußte sich unter Friedrich Wilhelm IV. eine Erweiterung durch zwei Flügel gefallen lassen (Architekt: Stüler). Friedrichs Zimmerflucht ist als unmittelbarer zeitlicher Nachfolger Sanssoucis mit den Schnitzereien und Möbeln Hoppenhaupts d. Ä. und den Panneaux und Supraporten Dubuissons kennenswert und in der vornehmen Einfachheit und dem farbigen Reiz der Raumfolge höchst anziehend. Als Abschluß des Traktes, einst mit dem Blick über die Wälle ins Land, das Arbeitszimmer des Königs mit der vollzählig erhaltenen Bibliothek im „Breslauer" roten Einband. — Die Räume Friedrich Wilhelms III. und IV., darunter das Zimmer, in dem 1813 das Eiserne Kreuz gestiftet wurde, bedürfen noch einiger Veränderungen im Mobiliar, ehe sie ein zeitentsprechendes geschlossenes Bild ergeben. — Sehr geschickt sind die belangloseren Kabinette aus dem Stülerbau und die Dienerstuben des Obergeschosses unter Leitung von Prof. Hintze als Ausstellräume für Kunstgewerbe verwendet und zweckmäßig umgestaltet worden. Erst jetzt läßt sich dieses schlesische Schaffen auf vielen Gebieten übersehen und würdigen: das schlesische Glas vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, die Proskauer Fayence vom Ende des 18., das schlesische Möbel des 18., die schlesische Bildnisminiatur vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. und der Gleiwitzer Eisenkunstguß aus der Zeit um 1800[1]. Ein glückliches Zusammentreffen ist es, daß in dem neuen Buche „Die Kunst in Schlesien" (Kapitel „Kunstgewerbe" von Masner) etwas wie ein Führer durch diese Gebiete entstanden ist.

Hanna Gr.

DUISBURG

Das städtische Museum, das seit langem das Vermächtnis Wilhelm Lehmbrucks pflegt, erhielt soeben durch Schenkung aus der Sammlung Nolden, Düsseldorf, an hundert interessante Jugendarbeiten des Künstlers.

LISSABON

Das Museum für alte Kunst (Museu de Arte Antiga), dem infolge der von der Republik in den ersten Jahren nach ihrer Proklamation vorgenommenen Enteignung in Privatbesitz, Kirchen, Klöstern bedeutende Kunstwerke zur Verfügung stehen, wird ehestens einen Saal mit französischen Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts eröffnen. Daß es sich um eine Sammlung von Gemälden handeln wird, die Beachtung verdient, dafür bürgen die Namen Rigaud, Poussin, Perronneau, Pouget, Coypel, Dufresnoy, Vernet, Pillement, Quillard, Mallet, Fragonard, Le Brun, Callot. An sich hat es nichts Überraschendes, daß gerade diese Periode französischer Kunst in Portugal besonders gut vertreten ist, da die Hofhaltungen Johanns V. (1706—50) und Josephs I. (1750—77) zu den glanzvollsten in Europa gehörten.

A. D.

STOCKHOLM

Der schwedische Staat erwarb soeben eine Sammlung chinesischer Gemälde, die Prof. Oswald Sirén in Ostasien zusammengebracht hat und die den stattlichen Besitz an Denkmälern asiatischer Kunst in Stockholm vielbedeutend erweitert.

n.

Ausstellungen

DIE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DER FORM

Die große internationale Werkbundausstellung 1930 soll das ganze Gebiet des Formschaffens unserer Zeit umschließen, nicht nur die Form, die unter Mitarbeit des Künstlers entsteht, vor allem auch diejenige, die aus den Bedingungen unseres heutigen Lebens aus dem Verkehr, der Technik, dem Sport und der Wissenschaft heraus entsteht. Es ist daran gedacht, in weitem Ausmaße das Ausland zu beteiligen, und zwar in der Weise, daß dem Ausland die Ideen, die den Werkbund veranlassen, eine solche Ausstellung zu machen, und die Art ihrer Durchführung im Auslande bekanntgegeben werden, damit die einzelnen Länder dann zeigen können, wie sie sich ihrerseits die Gestaltung neuer Formen, die aus den Bedingungen unserer Kultur herauswachsen, denken. Zugleich soll es eine Schau von Spitzenleistungen deutscher Arbeit werden, die zeigt, wie das neue Deutschland bestrebt ist, an der Gestaltung der Kultur, die sich in der Form ausdrückt, an seinem Teile beizutragen.

Das ungeheure Gebiet, das der Gegenstand umfaßt, erfordert eine großzügige Behandlung in bezug auf Gelände, Ausstellungstechnik und zugleich, besonders bei

[1] Dank einer neuerworbenen Privatsammlung ist der deutsche und ausländische Eisenkunstguß hier am reichsten von allen deutschen Museen vertreten.

dem deutschen Material, eine strenge Sichtung im Hinblick auf den Gedanken der Qualitätsarbeit. Das große Interesse, das von der Reichsregierung, der Industrie und den in Frage kommenden Städten dem Plane entgegengebracht wird, berechtigt den Werkbund zu der Hoffnung, daß hier eine Ausstellung von einzigartiger Wirkung entsteht. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird die Ausstellung in Berlin auf dem neuen Messegelände am Kaiserdamm stattfinden, das dann eine entsprechende Erweiterung erfahren soll. *n.*

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Japanische Farbenholzschnitte / Die Magnasco Society / Henri Rousseau in London.

Zum erstenmal seit sechzehn Jahren hat Yamanaka in der Bond Street wieder eine Ausstellung von japanischen Farbenholzschnitten der Ukiyo-ye-Schule veranstaltet. Die Länge der Zeitspanne erklärt sich daraus, daß es immer schwerer fällt, auch nur eine kleine Sammlung von untadeligen Drucken zusammenzubringen. Die japanischen, amerikanischen und zum Teil auch die europäischen Kenner bevorzugen Blätter mit den vollen Farbeneffekten, im Gegensatz zu den frühsten Sammlern Europas, die Exemplare liebten, deren einst leuchtendes Kolorit im Laufe der Zeit in einer weichen, sanften Harmonie verklungen war. Solche Holzschnitte müssen naturgemäß selten sein. Zudem sind die kleinen Kollektionen, die sich noch in den Händen japanischer Händler befanden, durch das große Erdbeben und Feuer des Jahres 1923 fast völlig vernichtet worden, was zur Folge hatte, daß die Preise der noch käuflichen Exemplare gestiegen sind. Hiroshiges „Ansicht der Affenbrücke", die noch vor ein paar Jahren für £ 100 zu haben war, kostet heute ein Zwei- bis Dreifaches. Yamanakas Ausstellung von 122 erstklassigen Blättern ist also ein Ereignis. Mancher Besucher der beiden, auch am grausten Tage in schönstem Lichte strahlenden Räume mag vor allen andern einem Holzschnitte des Torii Kiyomitsu den Vorzug geben, worauf zwei Gruppen von Männern an Tauen Boote einen Fluß hinaufschleppen. Es ist ein Vierfarbendruck, bei dem die Farben so durchsichtig dünn aufgetragen und die Konturen der Gegenstände so wenig betont sind, daß der Eindruck des Schimmernd-Atmosphärischen entsteht.

Die Magnasco Society, die sich die Aufgabe setzt, das Beste und Interessanteste der im englischen Privatbesitz befindlichen Barockmalerei einem größeren Kreise zugänglich zu machen, hat bei Agnew ihre dritte Ausstellung arrangiert. Sie ist kleiner als die beiden ersten; die bekanntesten Vertreter des italienischen Barock fehlen, aber dennoch erstaunlich reichhaltig. Von Magnasco selber ist ein „Don Quichotte" zu sehen, ein lärmendes, graues Bild von geringer Qualität. Poussin tritt mit einer Girlande von Nymphen, Satyrn und Putten auf, die in fröhlicher Ausgelassenheit über eine klassische Szene ziehen. Guardi, sehr überraschend, mit einem „Seesturm", einem Bild von hinreißender Verve. Von dieser Ausgelassenheit zu der würdevollen Ruhe von Bellottos veronesischem Panorama („Ponte Navi") ist ein Riesensprung, wie denn überhaupt in dieser Ausstellung der Bezeichnung Barock mehr eine chronologische als eine stilgeschichtliche Bedeutung zukommt. Was man auf Bellottos großer Leinwand bewundert, die glückliche Verbindung zwischen den wuchtigen Massen und den minutiösen Details, fehlt auf Riccis „Mall in St. James' Park", doch ist das Gemälde kunsthistorisch interessant, insofern es die unvollendete Kuppel der „St. Paul's-Cathedral" zeigt. Gleichfalls von Ricci ist ein kleines Bildchen, betitelt „Orchesterprobe", eine luftig-heitere „Conversazione", auf der verschiedene Berühmtheiten der musikalischen Welt des damaligen London auftreten. In allerschärfstem Kontrast dazu steht die große Porträtgruppe des Jacopo Amigoni. Sie ist von einer fast unerträglichen Eleganz und Verweichlichung des Stiles. Das Gemälde ist jedoch historisch interessant, denn es enthält die Bildnisse des Malers, Metastasios, des Dichters, Teresa Castellinis und jenes Farinelli, der wegen seiner musikalischen Kehle von Philipp V. zum Premier gemacht wurde. Die Gesellschaft stellt diesmal nur 22 Bilder aus, aber man wird ihrer weiteren Tätigkeit mit Interesse entgegensehen.

Die Kunst Henry Rousseaus, die man bisher in England nur aus den Illustrationen kannte, ist nun endlich auch in London eingezogen (Léfèvre-Galleries) und von der Kritik mit einem Willkommen beehrt worden, das in den meisten Fällen, aber sicher nicht in allen, durchaus echt war. Drei von den zwölf Gemälden sind Dschungelbilder, gemalt aus der Erinnerung an die mexikanischen Wälder. Die schönste Darstellung sind die „Affen im Walde", eine rhythmische Arabeske von grüner Vegetation, strahlendem Orange und den dunkeln Noten der Affen. Verschiedene der Gemälde waren schon am Eröffnungstage verkauft. *F. Bodmer.*

BERLINER SEZESSION

Einigen Mitgliedern der Sezession wird es vielleicht noch in der Erinnerung sein, daß sich der Unterzeichnete vor fünf Jahren stark und praktisch um eine Vereinigung der beiden Sezessionen bemüht hat. Die Dinge verliefen im Sande; um so erfreulicher jedoch muß es empfunden werden, daß man nun doch auf dem damals beschrittenen Weg weitergegangen ist. Die „Freie Sezession" existiert nicht mehr, aber ein wesentlicher Teil ihrer Mitglieder hat sich der „Berliner Sezession" jetzt angeschlossen. Es war dies der einzige Weg, ihr die Berechtigung einer Weiterexistenz zu geben. Sie mußte aus der Cliquenwirtschaft herauskommen, mußte aufhören, ein Verkaufs- und Amüsierungsinstitut für Inflationsgewinnler zu sein, und nicht nur ihre künstlerischen Ambitionen in schönen Eröffnungsreden kundtun, sondern sie in die Tat umsetzen. Wollte sie neben der Akademie, die in den letzten Jahren mehrere sehr bemerkenswerte Ausstellungen zeigen konnte, mit einiger Berechtigung auftreten, so mußte sie versuchen, dem Publikum ein Bild der drängenden künstlerischen Kräfte der Zeit vorzuführen. Sie mußte dies in noch höherem Maße tun als die Akademie, deren Aufgabe es vielleicht doch mehr ist, das Gewordene zu zeigen als das Werdende.

Wenn auch bei weitem das Ziel noch nicht erreicht ist, so darf diesmal der Sezession das Zeugnis ausgestellt werden, daß ihre Bemühungen nicht unbemerkt geblieben sind. Man hat sich, wie es scheint, rücksichtslos dem Ansturm der früheren Kunstbonzen entgegengeworfen, die übliche Massenausstellung ihrer Werke verhindert, den Qualitätsmaßstab allein als gültig angelegt und versucht, die Jugend stärker zu Wort kommen zu lassen als früher. Wenn diese Bestrebungen für weitere Kreise noch nicht voll sichtbar sind, so liegt dies an der prinzipiell falschen Art des Hängens. Man wird dazu übergehen müssen, die Kunstwerke nach Generationen zu vereinigen. Das heißt, die älteren Impressionisten samt jüngeren Anhängern gemeinsam, die Expressionisten und Genossen gemeinsam und die Maler der sogenannten „Neuen Sachlichkeit" gemeinsam. Dadurch entsteht nicht nur eine bessere Übersichtlichkeit, sonden auch die Beurteilung der Qualität des einzelnen Objektes wird erleichtert. Darüber hinaus jedoch muß diese Art des Hängens ein stärkeres Vordringen der Jüngsten zur Folge haben, was uns nur freuen könnte.

Über die Bilder im einzelnen zu berichten, versagen wir uns, da wir nicht glauben, daß es die Aufgabe des Kritikers ist, bei einer gemischten Ausstellung den einzelnen Künstlern Zensuren zu erteilen. Es sind uns nur wenige Bilder aufgefallen, die über dem Durchschnitt lagen, andererseits aber auch nur wenige, die sich wesentlich unter diesem befanden. Von der jüngsten Generation hätte unbedingt Besseres gezeigt werden können. *Alfred Kuhn.*

DANZIG

In der Geburtsstadt Chodowieckis hat man in besonderer Weise den zweihundertsten Geburtstag des Künstlers gefeiert. Im Remter des alten Franziskanerklosters hat der Danziger Museumsdirektor Dr. Manovsky mit ungewöhnlichem Geschick einen großen Teil des Gesamtwerkes — fast sämtliche Radierungen und rund 70 Handzeichnungen, z. T. aus Privatbesitz herangeholt — zusammengestellt. Für sich als Gruppe die Illustrationen Chodowieckis zu Goethe, Lessing, Lavater u. a.

Eine besondere Feier fand im prächtigen Hörsaal des Museums statt, die der Danziger Senatspräsident persönlich mit einer Ansprache eröffnete, während Dr. Abramovski den eigentlichen Festvortrag hielt. Am Abend des gleichen Tages aber sprach der Senatspräsident noch einmal über Danzigs großen Künstler, dessen Geburtshaus in der Heiligen-Geist-Gasse längst mit einer Tafel geschmückt ist, durch den Rundfunk zu vielen Tausenden von Hörern in Danzig, Ostpreußen und Polen. *G.*

DRESDEN

Der Sächsische Kunstverein hat das neue Halbjahr mit zwei kunstpädagogisch hervorragenden Ausstellungen eröffnet. Die „Neue Amerikanische Baukunst" ist seinerzeit, als sie nach Berlin kam, im Cicerone ausführlich gewürdigt worden. Die Wirkung des umfassenden Materials in die breitere Öffentlichkeit wird auch hier durch Führungen und Vorträge unterstützt. Die Sonderschau „Maltechniken der alten Meister" ist von Rudolf Braun-Wien zusammengestellt, der durch gleichzeitige Kurse und Führungen das verlorengegangene Handwerk in der Malerei wieder zu erwecken versucht. Seine Absichten sind nicht retrospektiver Natur, Braun möchte durch das Anschauungsmaterial seiner Wanderausstellung, die erstmalig im Oktober 1925 in Wien stattfand, das Verantwortlichkeitsgefühl seiner Zeitgenossen für das Handwerk heben und ihnen mit alten Erfahrungen zu neuen Möglichkeiten verhelfen. Der Kunstverein, der in Dresden

in engster Fühlung mit der Akademie steht, verdient für seine Gastfreundschaft besonders den Dank der jungen Künstler.

Wie eine Nutzanwendung der Braunschen Ideen sehen die Bilder von Fritz Tröger aus, die Müller (Sidonienstr.) zeigt. Tröger ist in den letzten Jahren von sich aus zu immer größerer Verfeinerung des Handwerklichen gekommen und erreicht in den neuen Arbeiten eine ungewöhnliche Klarheit und Konsistenz der Bildabsicht. — Bei Baumbach hängen Gemälde und Aquarelle von Kees v. Dongen, raffinierte und manchmal sogar kühne Bloßstellungen mondäner Aufdringlichkeiten. *Will Grohmann.*

HAMBURG

Bei Commeter wurde Edvard Munch gezeigt. Die Graphik war hinreichend gut vertreten, um eine treffliche Vorstellung von dem großen Norweger zu vermitteln.

In seinem Atelier Lattenkamp 70 stellte Rudolf G. Neugebauer letztjährige Arbeiten aus. Wer das Schaffen des Künstlers verfolgte, ist erfreut über den Fortschritt. Kein Fortschritt im Handwerklichen, im Gegenteil, denn kaum ein Maler verfügt wie er über die Techniken und ist so sicher und virtuos mit Pinsel, Radiernadel und der Kreide wie er. Gerade diese auf strengster Arbeit beruhende technische Meisterung drohte Klarheit und Einfachheit zu überwuchern. Nun führen die neuen Arbeiten, voran ein monumental gesehenes Ölbild mit Möwen am Meer, mehrere Zeichnungen weiblicher Akte und die mit ganz wenig Mitteln gelungenen letzten Porträtzeichnungen in großer einfacher Stilisierung das Wesentliche vor.

Bei Maria Kunde hängen Arbeiten von Ed Hopf, einem der begabtesten jungen Hamburger Künstler. Am besten sind Zeichnungen: Frauenakte, mit eigenwilligem Strich umrissene Mädchenleiber. Bei Hopf kann auch der Vorsichtige große Hoffnungen haben. *H. Kohlhaußen.*

MÜNCHEN

Die Graphische Sammlung der Neuen Pinakothek, eine bedeutende soziologische Aufgabe erfüllend, indem jedermann hier wechselnde Kunst aller Zeiten stets unentgeltlich sehen kann, zeigte „manuelle graphische Techniken", bei komplizierteren Zwischentechniken auch für den Eingeweihten fesselnd ausgewählt. Jetzt sind dort „Neuerwerbungen" zu sehen. „Die neue Sammlung" am Bayrischen Nationalmuseum zeigte finnische Ryen. Das in großen Fotos ausgebreitete Stockholmer Rathaus, von einigen als schönster Bau Europas angepriesen, sollte nicht überschätzt werden. Geschmackvoller Reformisteneklektizismus, der wahrer Weiterentwicklung jüngster Architektur eher als Gefahr im Wege steht, was in zehn Jahren jedermann einsehen wird. — Die Bauausstellung, der großen „Internationalen" angegliedert, hätte Überblick über neueste Möglichkeiten jüngster Baukunst aller Länder geben müssen, um jenem Programm zu entsprechen. Doch hatte auch Sinn, abweichend vorzugehen, vor allem deutsche Architekten, die wahrlich nicht das schlechteste Niveau aufweisen, darzustellen. Nur hätte man auch hier größere, konstruktivere Lösungen vorstellen sollen. Schon im Katalog fehlt es an Formen wie Stoffregens Delmenhorster Markthalle, der fesselndsten Abbildung. Die Leitung (Bund deutscher Architekten, Bezirk Bayern; Bayrischer Kunstgewerbeverein; Münchner Bund) liebt heimatlich-traditionellen Ton, verwechselt ihn oft aber noch mit Weiterschleppung alter Bautypen, die nur im Dekor vereinfacht wurden. Man spürt auch hier zu viel freundlichen, aber ungroßen Reformisteneklektizismus der Generation Schultze-Naumburg usw.

Thannhauser zeigte Arbeiten des jung verstorbenen, enttäuschenden Matthias May und von Gotthard Schuh. Letztere sagen mehr. Sie sind noch karg, noch selten „Wirklichkeit", rühren aber gelegentlich durch irgendeinen unbeholfen stillen Ton. Thannhauser erfreute durch alte japanische Meister mit ihrer stillen Kalligraphie der Zeichnung, während das Graphische Kabinet G. m. b. H. seltene japanische Holzschnitte, dann wundervolle Maréeszeichnungen aufwies. Thannhauser zeigte Degas mit vielen Pastellen, Zeichnungen und 72 Plastiken. Letztere stehen teilweise den impressionistischen Arbeiten Rodins nahe, sind vom Reize bewegtester Improvisation. Die Bilder sind durch Flächenschichtung aber noch gebauter, wirken wie eine halbe oder ganze Generation später entstanden.

Bei Goltz Malereien von Godron, einem der jüngsten Münchner, der in geschliffener Form alle Bildmittel des Nachexpressionismus beherrscht. Präzise Zeichnung bei metallisch kühlem Farbklang, leider meist ins Dekorative hinübergleitend, das in seiner Fertigkeit bedauernswert herrscht. Wenn Schrimpf sich gut entwickelt, wird er ein Thoma des Nachexpressionismus werden. Wird Godron der Erler dazu? — Der „Buchladen" zeigte Ludwig Schwerin, zu verschieden je nach Technik, ausgreifend im Wollen der großen Holzschnitte, ungleichmäßig aber im Niveau. Geschlossener die Aquarelle von Trude Geißler in

ihrer ruhigen Breite. Arbeiten von Geiger, Otto Dill mußte ich versäumen. — Bei Caspari neuere Arbeiten von Rud. Großmann, bewegte Improvisationen, meist griffig, flüssig, manchmal nur gefällig. Zuviel Handgelenk, zu wenig Geduld. Gelegentlich ausrutschend, manchmal mit Glück noch im Fallen: Die miserable Wölfflin-Graphik (Zeitgenossen-Sammlung) ist das beste, existierende Ludendorffbildnis. — Bei Goltz Arbeiten des überschätzten Chr. Rolfs. Schwere Enttäuschung: entblätternd, zerflatternd, nervöse Form bei süßlich schwüler Batikfarbigkeit. Beinahe klassisch wirkt hiergegen im Farbklang die frühe Winterlandschaft Kandinskys nebenan, auch Neues von Kandinsky und sublime Farbgespinste von Klee.

Inzwischen eröffnete Thannhauser eine Ausstellung von Malereien Hans Götts, dessen Arbeiten hauptsächlich um zwei Themen kreisen, um große, ruhig stehende Einzelfigur und einsame Berglandschaft. Gött steht seltsam zwischen einer stofflichen, fast naturalistischen Aktmalerei und einer einsamen, großen Gehaltenheit, die er auch in diesen Akten anstrebt. Oft wollen sich die zwei Tendenzen nicht verbinden, manchmal aber gelingt ein sinnlich geformter, einfacher Tiefenwohlklang. Die Höhenlandschaft der Staatsgalerie ist wirklich still entrückt. Jos. Bergmanns Entwürfe zu Kirchenfresken enttäuschen. Aug. Bresgens Südlandschaften sind noch manchmal zu matt-bunt, sie sollten einfachere, strengere Form und Farbe erstreben. — Galerie Paulus zeigte drei Landschafter: F. S. Gebhardt, meist aus Graustufen herausarbeitend („Oberinntal" gut, sonst oft noch etwas improvisiert), Fl. Bosch, einleuchtender im Aquarell als im nicht immer originellen Ölbild, C. Heß stärker in Bau und Farbe als die Vorigen. — Bei Heinemann Landschaften von A. Müller-Wischin, schwungvolle Malereien älteren Stils mit sehr gekonnter, später Synthese von Constable, Corot, Calame und Trübner. Bei J. B. Neumann Graphik von E. Heckel in besten Beispielen. In der Gesellschaft für christliche Kunst Graphik von Blocherer.

Roh.

WIEN

Bei Würthle ist eine Gedächtnisausstellung der vor zehn Jahren verstorbenen Landschaftsmalerin Tina Blau zu sehen. Der Höhepunkt im Schaffen dieser feinsinnigen, über die Grenzen Österreichs hinaus bekannten Künstlerin — sie wurde 1846 geboren und zeigt in ihren Frühwerken noch den engen Zusammenhang mit der Alt-Wiener Malerei — fällt in die achtziger Jahre, da sie in Wien zu den Bahnbrechern des Impressionismus zählte. Die Vornehmheit ihres Geschmackes und ihre gediegene Malkultur sichern den Bildern auch heute noch ihre Wirkung. *P.-N.*

Verschiedenes

BEETHOVEN-DENKMAL IN BERLIN

Mit zwei Abbildungen

Der Wettbewerb für das Berliner Beethoven-Denkmal ist nunmehr genau so entschieden worden, wie man erwartet hatte. Den aufgeforderten Bildhauern Peter Breuer, Otto Placzek, Georg Kolbe, Rudolf Belling, Hugo Lederer, Ludwig Manzel, Edwin Scharff und Ernst Barlach ist mitgeteilt worden, keiner der Entwürfe werde der Ehrung Beethovens in Berlin voll gerecht, und man werde nun einen allgemeinen Wettbewerb ausschreiben. Somit sind 24000 M. zum Fenster hinausgeworfen worden, und weitere erhebliche Summen werden denselben Weg wandern, ganz abgesehen von der riesenhaften unfruchtbaren Arbeit, die nun von der Bildhauerschaft zu leisten ist. Wir können dem Spruch des Schiedsgerichts uns leider nicht anschließen. Zwei Entwürfe waren, wenn auch nicht in der gelieferten Form verwendbar, jedoch durchaus entwicklungsfähig, handelte es sich doch hier nur um einen Ideenwettbewerb. Es sind dies jene von Edwin Scharff und Rudolf Belling, die wir abbilden. Beide Künstler haben mit Verständnis für den Platz die Aufgabe angefaßt und so viel Talent dabei bewiesen, daß sicher auch bei der Weiterentwicklung ihrer Entwürfe etwas Befriedigendes herausgekommen wäre. Der Gedanke, Beethoven ein Denkmal zu setzen, ist so vollständig abstrus und dem Geiste unserer Zeit zuwiderlaufend, daß freie oder abstrakte Lösungen die einzig möglichen sein konnten. *Kuhn.*

BERLINER OPERNHAUS

Es wird versichert, die preußische Bauverwaltung beabsichtige, nun auch den Innenraum des Opernhauses umzubauen, um mehr gute Plätze zu schaffen. Da man s. Z. als Hauptargument für den Außenumbau immer wieder betonte, daß Berlin keinen ähnlich schönen Innenraum besäße, der unbedingt zu erhalten sei, so will uns die Mitteilung zunächst wenig glaubhaft erscheinen. Trotzdem sei die öffentliche Meinung gewarnt. In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß sich die nunmehr kalkulierten Kosten des Opernhausumbaues auf 7 Millionen belaufen, während man für einen Neubau 10 Millionen gerechnet hatte.

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Vom 4. bis zum 6. November wird die schon früher hervorgehobene Handbibliothek Vincent Mayer bei Graupe versteigert werden, eine Fundgrube für den Kunsthistoriker, der seine Büchersammlung vervollständigen will. Wir finden die Description de l'Egypte in 9 Bänden, 1809—28, Lepsius, Denkmäler aus Egypten und Aethiopien 1849—59, das Prachtwerk der Berliner Gemäldegalerie in 4 Bänden 1888—1909, Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in 16 Mappen, München 1897—1925, die großen Dürer-Zeichnungen, Publikation von Lippmann, Buddah, Auswahl aus dem Palikanon, übersetzt von Dahlke 1920—22, die Goethesche Propyläen-Ausgabe den Vorzugsexemplaren.

Am 8. und 9. November gelangen bei Max Perl in Berlin Handzeichnungen alter und neuerer Meister des 15. bis 20. Jahrhunderts zur Auktion. Hervorzuheben sind Blätter, die Suboff Fragonard zuschreibt, ein eindrucksvolles Blatt des Prud'hon, allerlei von L. David. Amüsant ist ein Notizbuch Spitzwegs mit Aufzeichnungen über eine Reise durch Deutschland.

Am 20. November wird bei Hollstein und Puppel in Berlin eine Sammlung aus ehemaligem fürstlichen Besitz, französische und englische Kupferstiche vorwiegend des 18. Jahrhunderts zur Auktion gelangen, Farbendrucke, Schabekunstblätter von den nachstehenden Künstlern: Baudouin, Boilly, Bonnet, Boucher, Cochin, Debucourt, Demarteau, Drevet, Earlom, Edelinck, Fragonard, Freudeberger, Huet, Janinet, Lancret, Lavreince, Moreau, Lejeune, Masson, Nanteuil, Reynolds, Smith, Watteau, Wheatley u. a. *K.*

* * *

Am 16. November findet bei Rudolph Lepke eine Versteigerung von Gemälden alter Meister und Handzeichnungen statt. Vertreten sind u. a. einige beachtenswerte Werke des 15. u. 16. Jahrhunderts. Ein „Christus als Weltrichter", Bilder von Mabuse, Bartolomeo Montagna u. a. sind hier zu nennen. Aus dem 17. Jahrhundert gibt es holländische Landschaften und Genrestücke von Cuyp, Poelenburgh, Maes, Molenaer, Dekker, Mommers u. a., besonders schön ist ein genrehaftes Porträt, holländisch um 1645, das dem Bartolomäus van der Helst zugewiesen wird. Aus dem 18. Jahrhundert ist ein repräsentatives Bildnis des Fürsten Leopold von Dessau aus der Frühzeit des Antoine Pesne hervorzuheben, außerdem sieht man gute Arbeiten von Amigoni, Battoni, van Loo, Tischbein, Joh. Heinr. Schröder (Friedrich Wilhelm III. und die Königin Louise darstellend), Beechy und Ditricy. Endlich noch eine Abteilung mit Bildern aus der Frühzeit des 19. Jahrhunderts, darunter Arbeiten von Quaglio, W. v. Kobell, C. Dillis, Kolbe, Constable. Die am Nachmittag zur Versteigerung gelangende Handzeichnungssammlung ist ehemaliger Besitz eines bekannten Hamburger Sammlers. Es sind fast nur Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, vorzugsweise Düsseldorfer, Berliner, Münchner, Wiener und vor allem Hamburger Künstler. *n.*

BRÜSSEL

Der Katalog der alten Meister, die aus der Sammlung der Prinzessin Karl Ahrenberg am 15. November durch die Galerie Giroux versteigert werden, verzeichnet einige Hauptwerke der flämischen und holländischen Malerei, die eine besondere Erwähnung verdienen. Unter diesen sind an erster Stelle zu nennen die Nummern 83 und 84, zwei kleine dem Rogier van der Weyden zugeschriebene Tafeln von bester Erhaltung, die sich schon im 17. Jahrhundert im Besitz der Familie befunden haben. Ferner seien eine schöne Landschaft des Herri met de Bles und zwei typische Arbeiten des jüngeren P. Breughel genannt. Den Hauptbestand dieser Sammlung machen indes die Niederländer des 17. Jahrhunderts aus, unter denen Bilder von P. Potter, van Goyen, Dirk Hals, B. Cuyp, G. van den Eeckhout besonders erwähnt seien. Vorzüglich sind vertreten die Genre- und Stilllebenmaler der gleichen Zeit, wie Fyt, von dem eins seiner kapitalen Stücke erwähnt sei, Teniers, A. Janssens u. a. Genannt sei endlich noch ein interessantes Triptychon der Donauschule und eine prächtige spanische Landschaft, die lange Zeit für ein Werk des Velasquez gegolten hat. *G.*

FRANKFURT a. M.

Am 16. November findet bei Hugo Helbing eine Auktion von Gemälden, Aquarellen und Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus einer süddeutschen Privatsammlung statt. Die Kollektion umfaßt 40 Bilder, darunter Stücke von besonderer Qualität. Corinth ist mit drei Werken, einer „Versuchung", dem „Apostel Paulus" und einer „Flora" vertreten. W. v. Diez und Karl Haider schließen sich mit sehr charakteristischen Werken an, besonders fein ein Selbstporträt Haiders. Von Leibl finden

wir „Das Bildnis der Tumin", seinerzeit in der Sammlung Schmeil, und drei andere Werke, außerdem eine Reihe erstklassiger, vollständiger, durchgeführter Zeichnungen von bildmäßiger Wirkung. Die „Gruppe zweier Kinder" (Meier-Graefe Nr. 122) und drei Puttenbilder von Hans von Marees bilden einen weiteren Höhepunkt. Von Edward Munch kommt ein großes Frauenbildnis unter den Hammer. Weiter sind zu nennen ein kleiner Rayski (Grautoff S. 140), Schuch mit einem Entenstilleben und einem Interieur, Slevogt mit dem Porträt von Gertrud Hempel und eine Reihe Spitzwegs, darunter eine große Fassung der „Nächtlichen Scharwache". Hans Thoma und Trübner beenden die Reihe der Gemälde. — In der Abteilung von über 200 Aquarellen und Handzeichnungen sind Daumier, Segantini, Guys, Pissaro, Corinth, Thoma, Trübner, Menzel, Marees u. a. besonders gut vertreten.

Am 23. November versteigert Hugo Helbing sodann den II. Teil der bekannten ostasiatischen Sammlung August G. Sproesser. Den wichtigsten Bestandteil dieser Sammlung bildet die chinesische Frühkeramik der Han- bis Ming-Zeit, an die sich Porzellane der Ming- und Ching-Dynastie, ferner Arbeiten in Jade, Bronzen des 1. und 2. Jahrtausends, Holz- und Steinskulpturen anschließen. Die Gefäße der frühesten Epochen, die Grabfiguren der Tang-Zeit weisen außerordentlich interessante Typen auf. Von ganz besonderer Vollständigkeit aber ist die Sung-Keramik. Im Anschluß an Sproesser wird eine Sammlung Fayencen eines Frankfurter Sammlers versteigert, die in der Hauptsache süddeutsche Manufakturen, vor allem Hanauer und Frankurter Fayencen, aber auch Erzeugnisse anderer Manufakturen enthält. *r.*

LEIPZIG

In dem Katalog der Dubletten aus der Kupferstichsammlung König Friedrich Augusts II. zu Dresden von C. G. Boerner (Versteigerung vom 10.—12. Nov.) erregen das lebhafteste Interesse die vielen Inkunabeln des Kupferstiches, d. h. die Blätter aus dem 15. Jahrhundert, die in Privatsammlungen so gut wie überhaupt nicht mehr zu finden sind und nur auf den Markt kommen können, wenn wie hier eine jahrhundertalte Sammlung größten Stiles von ihren Schätzen etwas abgibt. Vor allem sind zu nennen sechs Blätter des Meisters ES von 1466, des Begründers der deutschen Kupferstichkunst, jedes einzelne derselben nur in einer nachweisbar kleinen Anzahl von Exemplaren bekannt, die sich meist in öffentlichen Sammlungen befinden. Diese Kostbarkeiten werden heute mit 5000 bis 10000 M. bewertet, können aber in der Auktion noch viel mehr bringen, da sie voraussichtlich nie wieder in den Handel kommen werden. Zu nennen ist ferner ein überaus seltenes Blatt des Meisters bg, „die Heiligen Antonius und Paulus" in nur drei Exemplaren bekannt, ein großes „Urteil Salomonis" des Meisters BM und drei eminent seltene Blätter des Meisters LCZ, eines der besten Techniker aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts. Die „Versuchung Christi" dieses Meisters kam vor einigen Jahren einmal in einer öffentlichen Versteigerung vor, die beiden anderen Blätter sind seit Jahrzehnten nicht nachzuweisen. Mair von Landshut ist einer der wenigen deutschen Künstler dieser Zeit, deren Namen man kennt. Von ihm kommt ein „Betender in einer Kapelle" vor, von dem gleichfalls nur drei Exemplare bekannt sind. Begreiflicherweise finden sich in dieser Sammlung ganze Serien von Blättern Schongauers, Meckens und Zasingers, und zwar von ersterem nicht weniger als 30 Blätter, dabei Raritäten, wie die „zwei Türken", der „Elefant" und der „Bischofsstab", vom Mecken zwölf Blätter, darunter einige der gesuchten Genredarstellungen. Von den jetzt so gesuchten italienischen Inkunabeln findet man einige seltene Anonyme, ferner von Zoan Andrea ein nur in acht Exemplaren bekannter „Christus vor Pilatus", von Domenico und Giulio Campagnola nicht weniger als neun Blätter, darunter ein eminent seltener Holzschnitt, vier bedeutende Blätter von Mantegna, darunter die „Grablegung" im Hochformat und im Querformat, einige der berühmten Tarocchi-Karten, Blätter von Meister JB mit dem Vogel, Robetta, Nicoletto, da Modena und endlich das Hauptblatt Antonio Pollajuolos, „Der Kampf der Gladiatoren im Walde", eines der bedeutendsten Blätter des 15. Jahrhunderts überhaupt. *r.*

LONDON

Die Auktionen der neuen Saison werden bereits in den ersten Novemberwochen wieder in vollem Schwunge sein. Sothebys kündet eine viertägige Versteigerung (15. bis 18. November) von Büchern, Manuskripten, Autographen und orientalischen Miniaturen an. Die erste Stelle nimmt wohl das Exemplar von Ciceros „De Officiis et Paradoxa" ein, gedruckt auf Papier von der Presse des Peter Schoeffer, Mainz, 1465. Es ist das der zweite gedruckte Klassiker und zusammen mit dem Lactantius von Subiaco das erste Buch, in dem griechische

Typen zur Verwendung kamen. Eine andere interessante Nummer ist die Erstausgabe von Thomas Lodges „Scillaes Metarmophosis", 1589, die nur in drei Exemplaren bekannt ist (das Exemplar der Britwell Library wurde 1922 für £ 760 verkauft). Ein Widmungsexemplar von größtem Interesse ist Lord Glencairns „Kilnarnock" Ausgabe von Burns, 1786. Sie stammt aus einer Edinburgher Sammlung wie Walter Scotts Übersetzung des „Götz von Berlichingen", 1799, bekanntlich das erste publizierte Werk dieses Autors. Unter den vielen Manuskripten befindet sich ein Evangelienbuch. Es ist eine äthiopische Handschrift des 13. Jahrhunderts, auf Velin, mit roten Titelüberschriften und marginalen Ornamenten und 19 ganzseitigen Miniaturen. Das Manuskript von Lope de Vegas „La Desdichada Estefania", Toledo 1604, ist insofern interessant, als Teile des ersten Aktes und der ganze letzte Akt in Lopes eigener Hand geschrieben zu sein scheinen. Die indischen Miniaturen, rund 70 Nummern, stammen zum Teil aus der Bibliothek des Raja Chait Singh, die nach der Niederlage des Besitzers 1781 von Major Popham ausgeplündert worden war. Unter den vielen Autographen befinden sich eine ganze Reihe von Briefen englischer und französischer Schriftsteller wie Musiker, darunter Wagner, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Bach, Joachim, Paganini.

F. Bodmer.

LUZERN

Am 18. November 1926 gelangt eine reiche Sammlung von illustrierten Büchern des 18. und 19. Jahrhunderts in Luzern durch die Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg zur Versteigerung. Die bekannte Bibliothek des Herrn S. Bautum, Budapest, enthält zahlreiche Kostbarkeiten aus den genannten Gebieten. So ist die berühmte, von Boucher illustrierte Molièreausgabe vom Jahre 1734 in fünf wundervollen grünen Maroquinbänden der Zeit, der von Moreau le jeune illustrierte Molière von 1773 in sechs herrlichen roten Maroquinbänden des 18. Jahrhunderts vorhanden. Boccaccios „Decameron" von 1757, fünf Bände mit den Stichen von Gravelot, ist gleichfalls in alten roten Maroquin gebunden. Dorats „Fables nouvelles" von 1773 mit den entzückenden Vignetten von Marillier, im ersten Druck und in schönen gleichzeitigen Kalblederbänden und in diesem Zustand fast unauffindbar. Ferner sind zu erwähnen: der 70bändige Kehler Voltaire mit den Kupfern von Moreau, das „Heptameron" der Marguerite von Navarra, illustriert von Freudeberg, die Sammlung der Ansichten von Paris, in Farben gestochen von Janinet, die schön illustrierten Ausgaben des „Don Quixote" des Restif de la Bretonne, Ovids Metamorphosen, der 17bändige Rousseau von 1782 mit Kupfern von Moreau le jeune und vieles andere.

Die Abteilung der illustrierten französischen Bücher des 19. Jahrhunderts umfaßt etwa 180 Werke. Der Hauptmeister Daumier ist mit etwa 20 Nummern vertreten, darunter befindet sich ein vollständiges Exemplar der Zeitschrift „La Caricature" in 10 Bänden, Les Français peints par eux-mêmes in einem Exemplar mit dem seltenen 9. Band. Die anderen Illustratoren des 19. Jahrhunderts, wie Bertall, Daubigny, Delacroix (Lithographien zu Hamlet), Doré, Gavarni (28 Nummern, darunter Folgen von Originallithographien), Grandville, Johannot, Raffet, sind in ihren Hauptwerken vorhanden, alles in schönen Exemplaren in zeitgenössischen Bänden.

Den Schluß des Kataloges bildet eine Handbibliothek mit Werken über alte Graphik.

MÜNCHEN

Am 16. und 17. November findet bei Hugo Helbing eine Auktion von alten Bildern, Skulpturen, Möbeln, Keramik und sonstigen Antiquitäten aus dem Nachlaß des Fürstlich Thurn und Taxisschen Oberbaurates Max Schultze, Regensburg, und aus anderem Besitz statt. Unter den Steinzeugkrügen des 16. und 17. Jahrhunderts sind die Werkstätten von Rären, Frechen, Kreußen gut vertreten, unter den Porzellanen vor allem Meißen und Höchst. Von den Skulpturen sind eine große Holzgruppe der Madonna mit Kind, eine Bischofsfigur, ein hl. Gabriel und andere Skulpturen des 15. bis 18. Jahrhunderts von künstlerischer Qualität und guter Erhaltung zu erwähnen. Unter den niederländischen Gemälden gibt es Bilder von van Orley, D. Teniers, P. Neefs, Horemans, van der Velde, Hondecoeter u. a., unter den deutschen vier Gemälde von Jakob Dorner d. Ä., Denner, Edlinger. Auch Kleinmöbel, Schnitzereien dekorativer Art und Teppiche usw. seien hier erwähnt.

PARIS

Am 8., 9. und 10. November findet im Hotel Drouot eine große Versteigerung alter Möbel statt, die dem Nachlaß des Dramatikers Eugene Scribe entstammen, der das Schloß Séricourt besaß. Auch Gemälde und Kunstgegenstände gelangen unter den Hammer.

g.

Die Tätigkeit der amerikanischen Museen

Von FRANK E. WASHBURN-FREUND

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Die Abbildungen zu diesem Artikel geben eine Auswahl der von Dr. Valentiner getätigten Neuerwerbungen für sein Detroiter Art Institute wieder.

WÄHREND der soeben abgelaufenen Saison sind, wie bereits im Cicerone mitgeteilt, drei Städten für ihre Kunstinstitute hohe Kapitalstiftungen zugefallen: New York, Toledo und Kansas City. Dagegen haben fast sämtliche andere Museen ständig unter Geldnot zu leiden. So gab z. B. der Direktor des Chikagoer Institutes öffentlich bekannt, daß es ihm nicht möglich sein werde, die Tätigkeit seines Museums im gleichen oder, wie erwünscht, gar erhöhtem Maße weiterzuführen, wenn ihm nicht ein Kapital von fünf Millionen Dollars zur Verfügung gestellt würde. Detroit hat nur ein sehr beschränktes Jahresbudget zum Ankauf neuer Werke, und wenn es Dr. Valentiner und einigen Kunstfreunden der Stadt, vor allem Mr. R. Booth, nicht gelänge, das Interesse verschiedener Mäzen zu wecken, würde das Detroiter Institute keine derartigen erstaunlichen Fortschritte in den letzten Jahren gemacht haben, so daß es jetzt schon zu einem der ersten Museen des Landes zählt. Geht man nun die Schätze dieses Museums durch, so denkt man unwillkürlich an Goethes Wort vom glücklichen Amerika, das keine Ruinen habe. Ein solches Museum, vorbildlich aufgestellt, beherbergt nur wenig Entbehrliches, wenig, was nur historisch oder gar lokalhistorisch interessant ist. Dafür können dann Hauptwerke zu vollster Wirkung kommen.

Ähnliches gilt für Cleveland, das seine ja auch offenbar keineswegs unumschränkten Mittel zum Ankauf einiger überragender Werke, wie z. B. eines Aphroditekopfes und des Elfenbeinreliefs aus der Stroganoffsammlung, verwendet hat.

Während diese Museen die spezifisch amerikanische Tätigkeit einer vor allem auf die heranwachsende Jugend eingestellten Kunstpropaganda keineswegs vernachlässigen, beschränken sich andere Provinzmuseen zu sehr darauf und vernachlässigen dadurch den Erwerb bedeutender Werke, die allein den rechten Grundstock für ein Kunstmuseum abzugeben vermögen, soll anders es nicht auf das Niveau einer Art Zentralkunstschule herabsinken, in der an Hand vieler Abbildungen und nebenbei mittelmäßiger Werke weniger der Blick für Kunst und Qualität geschärft und erzogen als vielmehr ein allgemeines dabei aber reges Interesse an Kunst überhaupt geweckt wird, das dann aber kaum zu einer weiteren Entwicklung fähig ist und sozusagen als künstlerische Halbbildung viel Übles anstiften kann. Doch sieht es so aus, als ob im Laufe der Zeit ein Gleichgewicht in diesen musealen Bestrebungen erreicht werden wird, daß an Stelle eines bloß abstrakten, an sich ja sehr erfreulichen Enthusiasmus eine konkrete Sammlertätigkeit tritt, deren Ziel aber nicht so sehr wissenschaftliches Sammeln als künstlerisch-schöpferische Anregung sein wird. Und das ist, zum mindesten für Provinzialmuseen, namentlich eines an einer längeren eigenen Geschichte armen Landes, doch wohl das Richtige.

Hoffentlich wird bis dahin auch den Leitern der Museen freiere Hand als bisher in vielen Fällen gelassen werden, in denen die Direktoren über die Einnahmen nicht verfügen konnten, so daß sie oft die günstigsten Gelegenheiten zum Ankauf bedeutender Kunstschätze ungenützt lassen mußten, wie das dem Metropolitanmuseum öfters passierte. Es ist jedoch zu begrüßen, daß man nun ernstlich daran geht, eine Hochschule für Kuratoren zu eröffnen, die geschulte

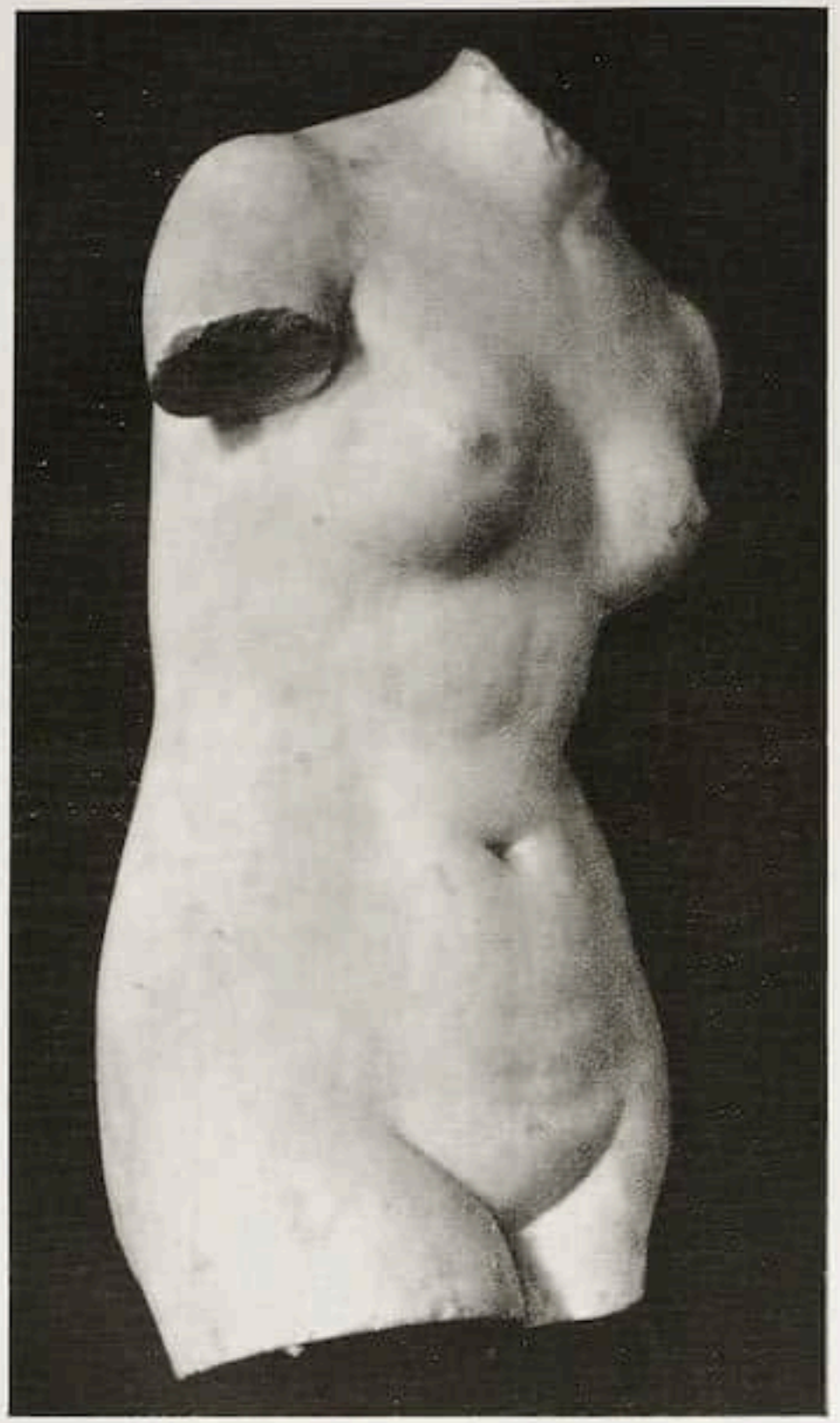
Museumsbeamte und -leiter systematisch heranziehen wird. Ebenso erfreulich ist der Entschluß der größeren Museen, kleinere oder neu zu gründende Institute dadurch zu unterstützen, daß man ihnen gutgeschulte Kräfte auf einige Zeit zur Verfügung stellt, die erst einmal die Entwicklung in die rechte Bahn leiten.

Im einzelnen seien im Hinblick auf die Jahrestätigkeit einiger der bedeutenderen Museen des Landes folgende Tatsachen festgehalten: Das Metropolitan-Museum in New York hat wohl das bedeutsamste Jahr seit seinem Bestehen im jetzigen Hause hinter sich. Neben der Riesenstiftung von etwa 40 Millionen Dollars kam es — durch eine Schenkung Rockefellers — in den Besitz des sogegenannten Barnardschen „Klosters", einer Sammlung meist französischer gotischer Architektur und Skulpturen, die jetzt als Dependence des Museums weitergeführt wird. Sodann wurde gegen Ende der Saison ein neuer Flügel eröffnet, der die gesamte großartige Altmann-Sammlung in einer Flucht schöner Galerien enthält und sodann in einem prächtigen Raum — einer Adaption eines pompeianischen Atriums — die Hauptstücke der Antikenabteilung vorführt in einer scheinbar zufälligen, wie von einem Liebhaber in Pompei durchgeführten rhythmenreichen Aufstellung des künstlerischen Auf und Ab. An Neuerwerbungen und Schenkungen in sämtlichen Abteilungen war auch diesmal kein Mangel. Nur einige wenige können hier Erwähnung finden: vor allem die Huntington-Stiftung einer Reihe erstklassiger Gemälde, darunter eines Vermeer; sodann die Schenkung seitens des Mr. Ogden Mills von 23 Bronzestatuetten und 40 Medaillen und Plaketten der Renaissance; ferner eine (kopflose) Sesostrisstatue feinster Arbeit, aus Basalt; ein kleines Männerporträt von A. Brouwer; die Bronzestatuette einer Negerin aus der Castiglionisammlung; eine „Beweinung Christi" des von Geheimrat Friedländer entdeckten seltenen Meisters der Virgo inter Virgines; eine wundervolle Rubensskizze zu seinem Altargemälde in Mecheln, und eine Version der Böcklinschen „Toteninsel", die durch zahlreiche Reproduktionen hierzulande fast schon so bekannt ist wie in Europa. Böcklin ist in New York außerdem — recht gut — durch eine frühe Landschaft vertreten, die vor Jahren dem Brooklyn-Museum zum Geschenk gemacht wurde.

Das Museum von Newark, auf der anderen Seite des Hudsonstromes, ist in sein neues, mit größter Umsicht angelegtes Gebäude übergesiedelt, um von dort aus unter der klaren Leitung Mr. Danas als echtes Kulturzentrum zu wirken.

Dem Chicago Art Institute hat Mr. James Nelson Raymond eine Jahressumme von 200000 Dollars zur Verfügung gestellt, die zur künstlerischen Erziehung der Kinder Chicagos verwandt werden soll. Die ihm ebenfalls zugefallene Stiftung des verstorbenen Mr. James Deering enthält u. a. drei bedeutende Tiepolos und ein religiöses Thema von Manet. Durch eine andere Stiftung gelangte ein Frans Hals in die Gemäldesammlung des Institutes. Die Helen Birch-Bartlett-Gedächtnisstiftung mit Seurats „Grande Jatte" als einem ihrer Hauptstücke, bringt dem Museum bedeutende Werke der Periode von Cézanne bis Picasso. Mr. Bartlett, selber Maler, der die Sammlung nach seiner verstorbenen Gattin benannt hat, wird sie im Laufe der Jahre noch weiter ausbauen. Da das Institute durch andere Stiftungen und eigene Ankäufe noch eine größere Zahl hervorragender moderner französischer Gemälde besitzt, ist es nunmehr auf diesem Gebiete in Amerika führend geworden. Von Gauguin wurden zwei Werke angekauft, darunter das Bildnis seiner Frau. Auch ein bedeutender Daumier wurde erworben.

Die wichtigste Leihausstellung während des Jahres war die von Professor Pope veranstaltete Mohammedanische Ausstellung, die unter anderen hervorragenden Schätzen einige Gehänge aus dem Besitz des ehemaligen Königs von Sachsen und verschiedene Stücke enthielt, die 1910 in München zu sehen gewesen waren.



Griechischer Torso einer Aphroditestatue

Mino da Fiesole — Mädchenbüste

Petrus Christus — Der hl. Hieronymus in der Klause

Guido da Siena — Madonna mit Kind

Das Chicagoer Field-Museum erwarb die bedeutsame Kleykamp-Sammlung ausgesuchter Negerplastik.

Über die Ausstellung der englischen Malerschule im Detroiter Institute während des Januar ist bereits früher eingehender gehandelt worden. Ihr folgte im März eine hervorragende Ausstellung alter Meister der verschiedenen Schulen aus dem Besitz von Detroiter Sammlern. Sie bewies in ihrer Qualität, wie anregend die Tätigkeit eines einzigen Mannes zu wirken vermag.

Von Neuerwerbungen des Detroiter Museums seien u. a. genannt: die wundervolle Frauenbüste von Mino da Fiesole, eine Seltenheit ersten Ranges, ein Geschenk Edsel Fords; der Judenfriedhof von Ruisdael; die dem Perugino zugeschriebene kleine Tafel mit einer Darstellung aus dem Leben des Heiligen Franz von Assisi; ein venezianisches Gemälde mit zwei weiblichen und einer männlichen Halbfigur, das als gemeinsame Arbeit des Giorgione, des Tizian und des Sebastiano del Piombo angesehen wird; ein Frauenporträt von Degas (eines der verschiedenen Geschenke des Mr. Ralph H. Booth an das Institute); ein „Alexander der Große und die Töchter des Darius" von Tiepolo; ferner aus der Castiglionisammlung: Corregios „Mystische Hochzeit der Heiligen Catharina"; ein Triptychon des Meister Wilhelm von Köln; ein Porträt des Marquis Spinola von van Dyck (von dem das Institute bereits ein Doppelporträt besitzt), und Rubens' Porträt seines Bruders Philipp (dem Institute gehört außerdem ein großes Gemälde von Rubens, die „Begegnung der Abigail mit David" darstellend); sodann eine Sammlung frühbyzantinischer Kreuze, eine etwa ein Meter hohe Bronzeglocke von Andrea Pisano mit biblischen Basreliefdarstellungen, signiert und datiert 1338, einige persische illuminierte Handschriften, wie z. B. ein Bestiarium und das große Epos Khosrow va Shirin von Nizima; und schließlich eine Sammlung frühester deutscher Keramik aus dem Bronzezeitalter, wahrscheinlich aus Schlesien stammend.

Im Boston Museum nähert sich der neue Flügel, der die gesamte europäische und die einheimische Kunst beherbergen soll und der auch offene Ausstellungshöfe umschließt, der Vollendung. Ganze Interieurs werden eingebaut werden, in denen dann die passenden Objekte so zur Aufstellung gelangen, das ein einheitliches Ganzes zustande kommt und Architektur resp. Innenarchitektur und einzelne Kunstgegenstände sich gegenseitig in ihrer Wirkung heben.

Eine Haupterwerbung des Museums bestand aus einer Serie von vier gotischen Wandteppichen, die 1480 für den Kardinal de Cluny, Bischof von Tournay, gefertigt sind, deren Entwürfe offenbar von demselben Künstler stammen, der die berühmte, von Rockefeller vor einem Jahr angekaufte Serie des „Einhorns und der Dame" entworfen hat.

Auch das neue Gebäude des in Cambridge bei Boston gelegenen Fogg Museums, das zur Harvard Universität gehört, wird bald vollendet sein. Es wird auch Vorlesungs- und Seminarräumlichkeiten enthalten, denn dieses Museum ist zugleich eine Art praktisches Laboratorium, in dem Instruktion zur Restaurierung von Gemälden, zur Identifizierung derselben durch Röntgenstrahlen usw. erteilt werden soll. Die Röntgenmethode wird jetzt im Fogg Museum sorgfältigst und systematisch ausgearbeitet, und es wird eine Art Röntgenplattensammlung zur Konsultation angelegt. Ebenfalls zur Harvard Universität gehört das Germanic Museum, einst vom früheren Kaiser unterstützt, jetzt von mehreren wohlhabenden Deutschamerikanern. Es enthält Abgüsse der bedeutendsten Skulpturen in Deutschland, wie der vom Bamberger Dom, von Naumburg und Freiberg. Dieses Jahr sind die Figuren Abrahams und Melchisedeks aus der ehemaligen Augustinerkirche zu Wechselburg hinzugekommen.

In Minneapolis war das Hauptereignis der durch öffentliche Subskription

ermöglichte Ankauf der „Versuchung" von Tizian. Die ganze Stadt geriet durch geschickte Propaganda in Bewegung, ja Aufregung. Man benützte das und sammelte gleich mit für eine Erweiterung des Museums. Weitere Neuerwerbungen waren eine hellenistische Aphrodite und vor allem ein griechischer Löwe vom Ende des 4. Jahrhunderts, ein hervorragendes Werk, dessen Beine allerdings restauriert sind. Er war im Juli 1914 auf der Nordseite der Acropolis ausgegraben worden.

Cleveland hat seine erlesenen Schätze in diesem Jahr u. a. bereichert um das schon oben erwähnte Elfenbeinrelief aus der Stroganoffsammlung, ein Wunderwerk byzanthinischer Kunst des 11. Jahrhunderts; einen alexandrinischen Aphroditekopf von großer Schönheit, und zwei ägyptische Grabstelen der vierten oder fünften Dynastie aus gelbem Sandstein.

Die Corcoran Gallery in Washington hat die Stiftung aus dem Nachlaß des Senators Clark akzeptiert und erhält mit ihr eine Anzahl von Corots und anderer Barbizonmeister, freilich auch manche weniger erfreuliche Werke. Die Erben aber haben sich bereit erklärt für die Aufstellung der Sammlung, die als Einheit gezeigt werden muß, auf eigene Kosten einen Neubau aufzuführen.

In derselben Stadt hat die Philipps Memorial Gallery Werke von amerikanischen Malern angekauft, die den neuesten Richtungen angehören, und hat damit der Sache der Moderne hierzulande einen großen Dienst erwiesen. Vertreten sind u. a.: Preston Dickinson, Charles Sheeler, Vincent Canadé, Stephan Hirsch, Maurice Sterne, William Zorach und Charles Demuth.

Die Gemäldegalerie der Princeton Universität in New Jersey hat eine Madonna mit Christusknaben und Heiligem Johannes, ein Tondo, angekauft, das Professor Mather als teilweise Arbeit von Rafaels eigener Hand erklärt. Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Herzogs von Westminster und war voriges Jahr mit einigen anderen Werken aus der gleichen Sammlung nach Amerika gebracht worden.

Das Museum der Universität von Pennsylvania in Philadelphia hat die Werke, die ihm als sein Anteil an den Ausgrabungen in Ägypten, Mesopotamien und Palästina zufielen, im eben vollendeten neuen Flügel zur Aufstellung gebracht. Man sieht u. a. die große Stele aus Ur-Engur mit der Reliefdarstellung der Taten des Königs, der der Begründer der dritten Dynastie von Ur war (ca. 2300 vor Chr.); ferner große Säulen, Torbogen und Fensterrahmen aus dem Palast des Mercuptha in Memphis, der der Pharao des Auszuges der Kinder Israel gewesen sein soll, und andere ägyptische Werke, sowie geflügelte Stiere und große Reliefs aus dem Palast Assur-nasirpals II. in Nimrud.

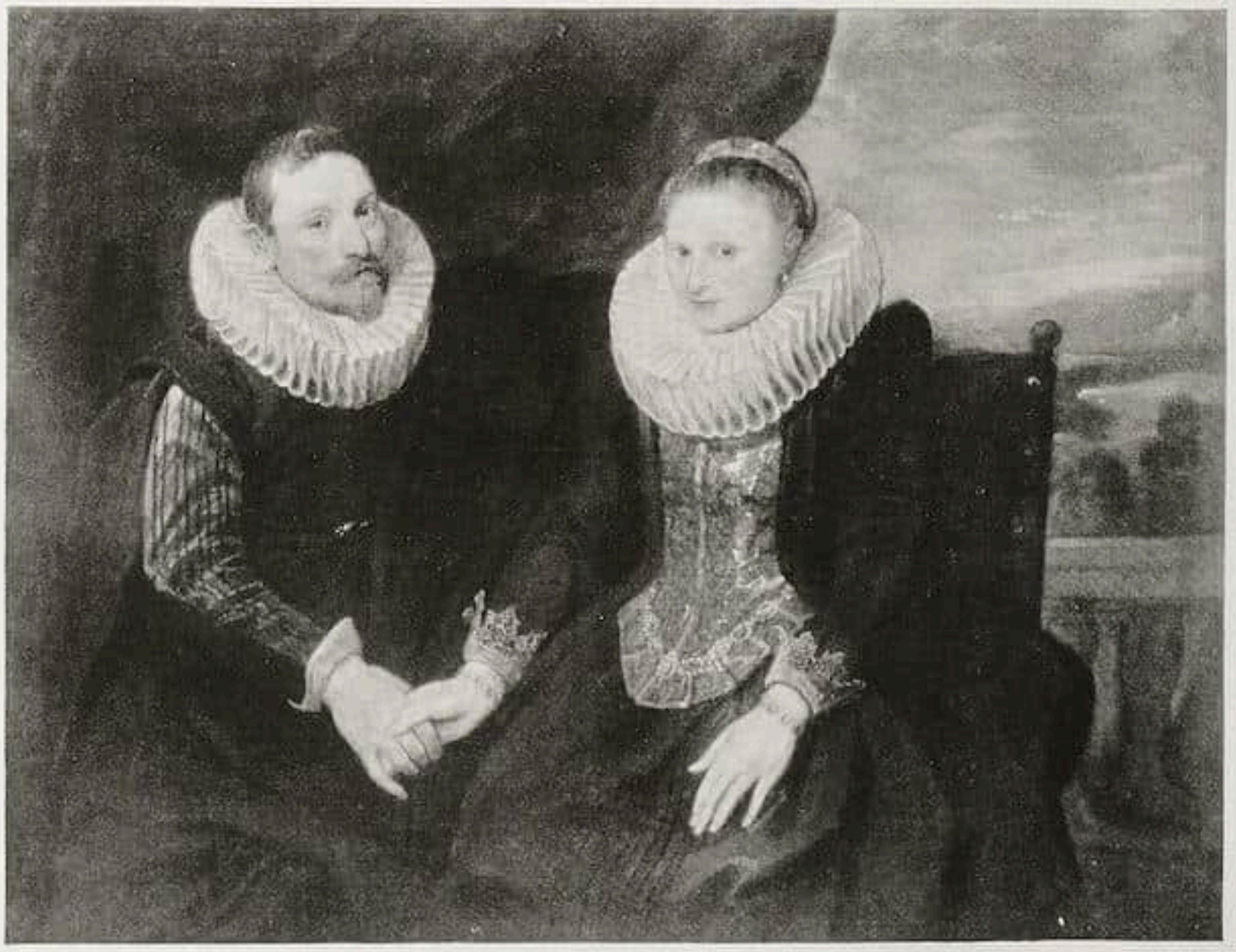
Neue Museen wurden eröffnet in San Diego in Californien, in dem unter Mr. R. Poland besonders die spanische Kunst gepflegt werden soll (dem Museum ist bereits eine Schenkung von elf Gemälden gemacht worden, darunter ein Corot, ein Courbet, ein Nicolas Maes und ein Greco) und in San Francisco, wo der California Palace, eine Stiftung der Mrs. Spreckels unter der Leitung der Mrs. Cornelia B. Sage Quinton, die französische Kunst bevorzugen wird.

Der Yale Universität in New Haven, deren Kunstabteilung einige bedeutende romanische Statuen von dem bekannten Sammler Mr. Maitland F. Griggs geschenkt erhielt, haben zwei anonyme Mäzene eine Million Dollar für die Errichtung eines Museumsgebäudes gestiftet, das die verschiedenen Kunstschätze der Universität, darunter die berühmte Jarvessammlung italienischer Primitiver, zur öffentlichen Aufstellung bringen wird. Eine weitere Stiftung soll zum Bau eines großartigen Bibliothekgebäudes verwendet werden, in dem fünf Millionen Bücher untergebracht werden können. Die Carnegie Corporation hat der Universität genügende Mittel zur Errichtung eines Stuhles für Kunstgeschichte zur

Perugino — Szene aus dem Leben des hl. Franz

Sassetta — Kreuztragung

Jacob Ruysdael — Judenfriedhof



A. van Dyck — Doppelbildnis

Verfügung gestellt, da das Interesse dafür innerhalb der Studentenschaft außerordentlich im Wachsen begriffen ist. Dafür sorgen auch großherzige Stiftungen ehemaliger Studenten der Universität wie die der oben erwähnten des Mr. Griggs und eine Sammlung von 121 Dürer- und Rembrandtdrucken seitens des Mr. Frederick G. Achelis. So ist man nun daran gegangen, eine „Gesellschaft der Kunstfreunde" zu gründen, deren Aufgabe es ist, das Interesse an den Kunstsammlungen der Universität zu verbreiten und deren Entwicklung zu fördern.

Erwähnt sei noch, daß die während dieser Saison in den Anderson Galleries um 106000 Dollars versteigerte Gutenbergbibel aus dem Kloster Melk der Yalebibliothek von Mrs. Harkness zum Geschenk überwiesen worden ist.

In Columbus, Ohio, hat man zur Errichtung eines Museums über eine halbe Million Dollars aufgebracht; eine gleiche Summe wird noch von weiteren Subskriptionen erwartet. Das Museum soll ein Zentrum für sämtliche Künste werden und auch ein kleines Theater für künstlerische Aufführungen umschließen.

So regt es sich überall, gerade aus dem Schoße des Bürgertums heraus, und der „Millionär" wird bald nicht mehr der einzige Mäzen der amerikanischen Museen sein, wenn die meisten derselben jetzt auch noch für größere und wichtigere Ankäufe auf ihn und seinen Wohltätigkeitssinn angewiesen sind.

H. S. Beham Holzschnitt

Aus der Versteigerung von Dubletten der Sammlung König Friedrich Augusts II. bei C. G. Boerner in Leipzig am 10.—12. November (Kat.-Nr. 4189)

Der Graphiker Frans Masereel

Mit sechs Abbildungen

Von ROGER AVERMAETE

VON dem Masereel vor dem Kriege wissen wir nichts. Im Jahre 1889 in Blankenberghe o. Nordsee geboren, lebt er in Gent. Viel ist über seine Jugendjahre nicht zu sagen. Er dürfte, wie alle flämischen Burschen seines Alters, getrunken, gelacht und geliebt haben neben der Tätigkeit des Unterbewußtseins, Eindrücke und Sensationen aufzunehmen.

Da plötzlich schlägt der Krieg wie eine Bombe in die europäische Kirmes ein. Er überrascht ihn in der Schweiz, wo er bleibt und Jahre bleiben sollte, um sich einem Werke hinzugeben, das eines der reichsten zu werden verspricht, die je geschaffen wurden.

Genau betrachtet, ist Masereel vielleicht der einzig große aus dem Krieg hervorgegangene Künstler. Andere mögen noch stark den Eindrücken jener unheilvollen Jahre unterlegen gewesen sein. Einigen Schriftstellern sind diese Jahre die Geburtsstunde ihres ergreifendsten und höchsten Werkes geworden; nach einem neuen Gesicht sucht man aber auch bei ihnen vergeblich. Der Krieg hat gewisse Namen groß, andere klein gemacht, aber eine neue Ursprünglichkeit ersteht: Masereel. Also hätte er ohne diese Erschütterung seinen Weg nicht gefunden? Gewiß nicht! Denn es scheint, daß der Krieg in Masereel einen Zustand der „révolution", besser der „révélation" bedingt hat. Er hat ihm mit einem Schlage Bewußtsein und Bestimmung gegeben.

Man kann nicht genug auf die Wichtigkeit der politischen Zeichnungen hinweisen, die er während des Krieges für „La Feuille", einer Genfer Tageszeitung, schuf. Das Gefühl der Empörung des Menschen über die Ungereimtheit des Kollektivverbrechens läßt diese ungeschminkten und von Rache entflammten Zeichnungen gleichsam entstehen. Die Tat lag in der Wiederholung, täglich brachte er eine Zeichnung heraus. Nach dem Durchlesen der Depeschen blieben ihm täglich nur zwei Stunden für seine Zeichnungen übrig, die einem graphischen Kommentar der Kriegsnachrichten gleichkommen. Er hat mir erzählt, daß er bisweilen drauf und dran war, sich den Kopf an der Wand einzurennen, aus Verzweiflung, innerhalb der gegebenen Zeit etwas zu finden. Er hielt sich jedoch tapfer, solange das „Feuille" bestand. Alle Achtung vor solcher Selbstzucht! Damals erwarb er vielleicht seine erstaunliche Fähigkeit, zu vereinfachen, die heute seine Meisterschaft ausmacht; zweifellos aber entdeckte er die Schönheit der aufgewühlten Gegensätze von Schwarz und Weiß. Darin offenbarte er sich als herber Satiriker, als Visionär und vornehmlich als ein starker und hellsichtiger Geist. Im Keim findet sich der ganze Masereel schon in diesen hastig hingeworfenen Zeichnungen, oft linkisch, aber immer treffend und persönlich. —

In seinen Holzschnitten derselben Zeit („Debout les Morts", „Les Morts parlent") bedient er sich einer Technik, die seinen Tuschzeichnungen sehr nahe kommt: breite, schwarze Flecke, vereinfachte Zeichnung! Im ganzen durchaus Realist. Ebenso verhält es sich mit seinen ersten Illustrationen („Hôtel Dieu" de P. J. Jouve). Dann folgen Schlag auf Schlag jene bedeutenden „Erzählungen ohne Worte" unter dem Titel: „Vingt-cinq Images de la Passion d'un homme", „Mon livre d'heures", „Le Soleil", „Histoire sans paroles", „Idée". Diese fünf Werke umfassen an nahezu 400 Holzschnitte, eine Leistung, die nicht ohne Einfluß auf den Stil des Künstlers bleibt. Technisch macht sich eine fortschreitende Klärung des Stils geltend. Die schwar-

Frans Masereel — Die Terrasse, 14×19 cm

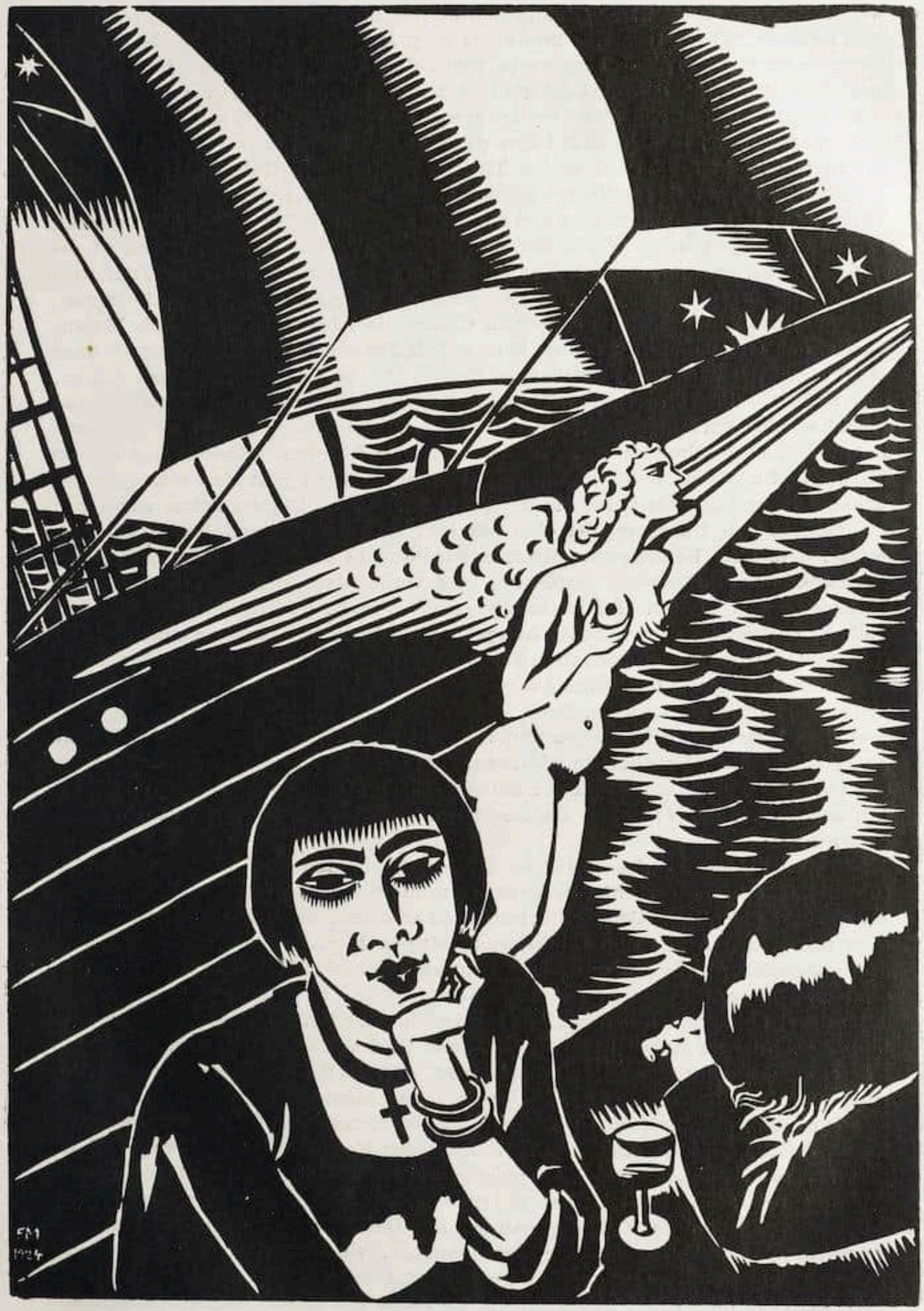
Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

zen Flecke werden zu schwarzen Flächen mit scharfen Konturen, Menschen und Beiwerk werden mehr stilisiert. Die Komposition weniger überraschend, daher geordneter. Der Stil breitet sich aus, und wenn die Personen im allgemeinen kleiner werden, so geschieht es, um die Umwelt mehr in die Komposition miteinzubeziehen. Neue Elemente werden sichtbarer und entwickeln sich: eine erstaunliche Einbildungskraft, unterstützt von echter Phantasie. Künstlerisch sind diese Bücher Dichtungen. Masereel träumt in Holzschnitten, wie andere in Prosa, in Versen oder Musik. In seinem „Livre d'heures" handelt es sich um eine lange Träumerei, aus Alltagsdingen gewoben; in „Le Soleil" um eine Hymne an das Licht, in der „Histoire sans Paroles" um den ewigen Roman von Mann und Weib: der Mann, flehend, solange er nicht triumphiert, dann gesättigt, von hinnen gehend. Die „Idée" ist das Drama der Idee, die überall zurückgestoßen und die, wenn sie endlich triumphiert, von von ihrem Schöpfer verworfen wird, weil er bereits einer neuen sich hingegeben. —

Zwischendurch entwickelt sich Masereel als Illustrator. Seine Mitarbeit an den Ausgaben der Sablier ist bedeutend. Er fängt damit an, daß er Romain Rollands „Liluli" illustriert. Dann folgen alle jene Werke, die seinem Geist und Herzen so nahestehen: Duhamel, Jouve, Areos, Vildrac, Latzko, Whitman. Er vermag sich ihnen voll hinzugeben. Immer mehr befreit er sich von dem Realismus, bricht mit der Perspektive und verbannt die Licht- und Schattenspiele. Endlich wagt er den Synkronismus, indem er mehrere Episoden auf ein und dieselbe Platte bringt.

Im Jahre 1920 veröffentlicht er „Un fait divers". Diese acht Blätter bedeuten einen neuen Schritt. Jedes Blatt ist zur Episode eines Dramas geworden. Es handelt sich keineswegs nur um die graphische Umschreibung einer Tatsache, sondern um alle Auswirkungen, Beziehungen und Umrahmungen, die dieses Geschehnis erstehen läßt. In technischer Hinsicht verrät sich die absolute Meisterschaft des Künstlers. Die verschiedenen Elemente jedes Blattes durchdringen sich und setzen sich in vollkommener Harmonie zusammen. Eine typische Einzelheit: er durchbricht nicht mehr den Rahmen wie früher und, was noch mehr ist, seine Platten haben keinen künstlichen Rahmen mehr. Der Schnitt hebt sich klar auf dem Schwarz ab, das zum Hintergrund wird, aus dem er heraus arbeitet. Dieses Verfahren, das nach ihm von den besten flämischen Holzschneidern übernommen worden ist, ist scheinbar eine der Ursachen ihrer gegenwärtigen Überlegenheit im Holzschnitt. Diese Überlegenheit verleiht ihren Werken eine Grundlage, die ihnen ihre Ursprünglichkeit sichert. Der Holzschnitt wird eine wirkliche Harmonie in Weiß und Schwarz mit der richtigen Präzisierung, daß das Weiß aus dem Schwarz herausspringen soll und nicht umgekehrt, wie es noch allgemein in Frankreich sowohl wie in Deutschland der Fall ist. Dieses Verfahren ist von den Künstlern vor Masereel nur unklar angedeutet worden, mit bedauernswerten Zugeständnissen (Schraffierung und linearhafte Zeichnung) und einem absoluten Mangel an Einheitlichkeit. Erst Masereel hat diesem Verfahren Geltung verschafft, indem er dem Holzschnitt wieder einen Stil gegeben. Die „Souvenirs de mon pays", die er 1921 veröffentlichte, legen deutlich Zeugnis ab von der Kraft dieses Stiles. In diesem Album, das nur 15 Holzschnitte enthält und allerdings größeren Formats ist als seine bisherigen Illustrationsfolgen, hat er eine bewundernswerte Synthese seines schönen flandrischen Landes gegeben. Diese Blätter sind eine Harmonie an Form sowohl wie an Ausdruck.

Es hat ziemlich lange gedauert, bis Frans Masereel sich an den großen Einzelholzschnitt gewagt hat. Im Jahre 1920 erschien ein einziger — wenn



Frans Masereel

Das Gespensterschiff. 15×21 cm

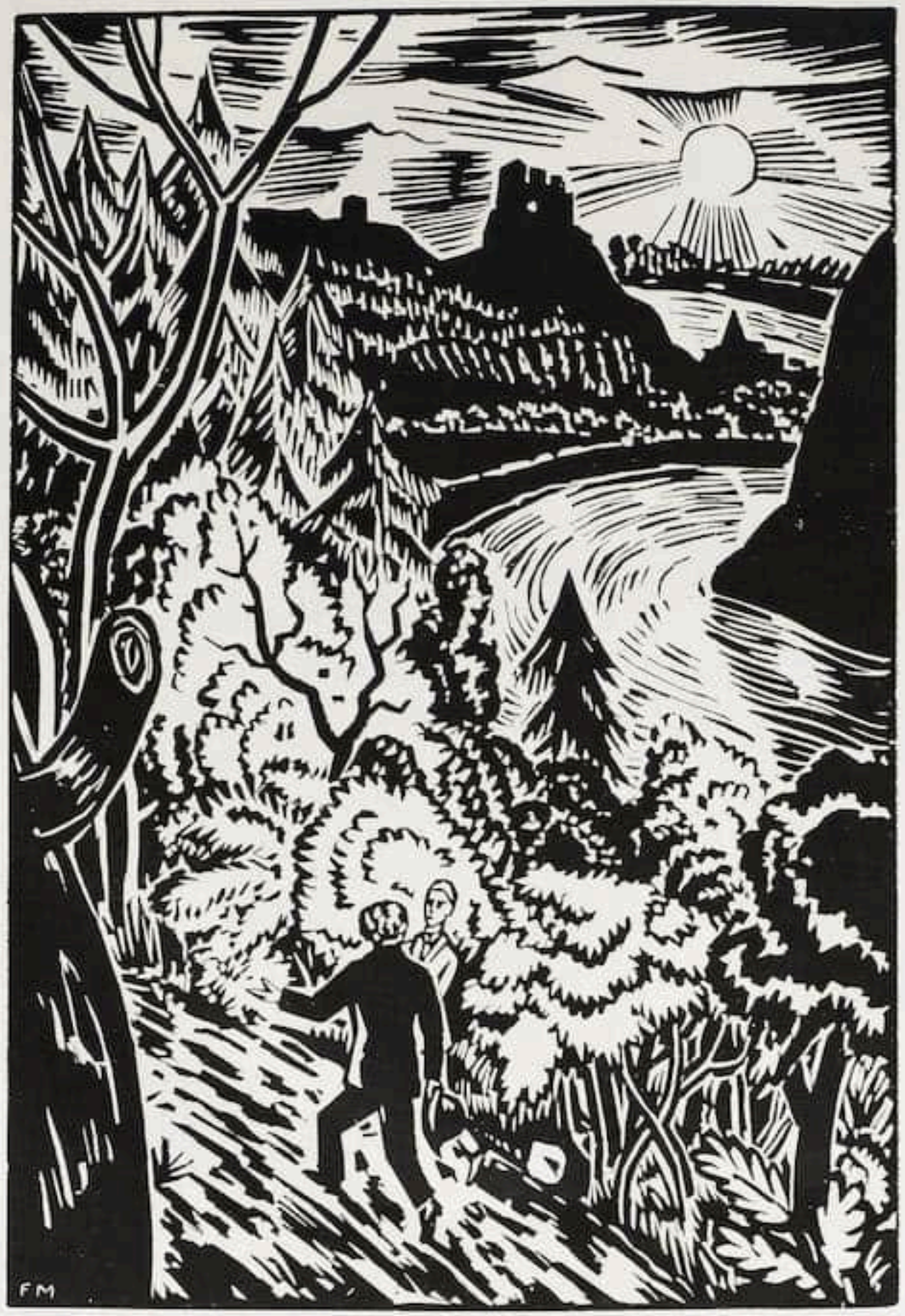
Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

wir nicht irren unter dem Titel „Fumées“ —, im Jahre 1921 erschienen drei, 1922 neun, 1923 acht, 1924 vier und einer 1925. In diesen Blättern größeren Formats kommt das Talent Masereels zur vollen Geltung. Diese Holzschnitte sind hervorragende Beweisstücke für die inneren Absichten des Autors.

In seinen illustrativen Arbeiten ist seiner Einbildungskraft nur eine Nebenrolle zugewiesen; in seinen Bildern ohne Worte bleibt er — wenn er schon gleich frei ist in der Wahl seines Themas — doch ihr Gefangener von dem Augenblick an, wo es festliegt, obgleich er sich in dieser Gefangenschaft noch immer sein Betätigungsfeld zu sichern versteht. Für jeden Holzschnitt großen Formats dagegen ist die Wahl ihm eingeräumt. Welche Themen reizen Masereel? Um ein paar zu nennen: Der Boxer, der Parvenu, der Ingenieur, der Reisende, der Feinschmecker, der Redner, der Zeuge. Ferner: Erinnerung, Wunsch, die Blumen, die Verliebten, Gebet, die Liebenden, der Kuß, Melancholie, das Geisterschiff, Spleen. Zuerst ließ Masereel als Zeuge, als ein über die Torheit der Menschen entrüsteter Zeuge, als ein Zeuge mit offenen Augen, seine Kraft, seinen krittelnden Geist, den er von seinen Vorfahren geerbt, aus Reaktion sich betätigen. Aber es geht nicht um die schnell hingeworfene Karikatur. Ein Holzschnitt entsteht nicht in einigen Minuten. Beruhigung kommt über sein Schaffen. Die Ordnung in der Komposition gibt ihm eine gewisse Tiefe. Dieser Parvenu z. B., der die ganze Platte ausfüllt, eskortiert von einer Längsreihe von Fabriken, die eins mit ihm sind, ist etwas Schönes an sich, etwas, dem eine beruhigende Kraft entströmt, die sozusagen den satirischen Charakter der Auffassung auslöscht. Und weiter der „Boxer“. Ein Poet wie Masereel kann seinem Gegenstand gegenüber nicht leidenschaftslos bleiben: so hebt er ihn über sich hinaus. Langsam wird Masereel, dieser ehemalige entrüstete Zeuge, zu einem lyrischen Beschauer. Das ganze moderne Leben flutet in seinem Werk vorüber. Eine ganze Menschheit tummelt sich in seinen Holzschnitten, mit ihren Lastern, ihren Verbrechen, ihrem Lachen und ihren Träumen. Das Leben ist sein ewiges und vielgestaltetes Thema. Er betet das Leben an in allen seinen Erscheinungsformen. Er fängt es ein mit seinen gespannten Sinnen. Der Hund, der das Bein aufhebt an einer Straßenlaterne, interessiert ihn ebenso wie die Verliebte, die die Sterne anschwärmt. Masereel ist ein Kind unserer Zeit.

Ein neues Album: „La Ville“ ist soeben erschienen. Es umfaßt 100 Holzschnitte, eine umfangreiche Synthese der modernen Großstadt, jener Großstadt, die gewisse grämliche Geister für monströs ansehen, deren pulsierendes Leben aber mit seinen Autos und seinen geschäftigen Menschen zwischen den aufgetürmten Häusermassen, zwischen diesem Taumel von Vergnügen und Erwerb von so eindringlicher Lyrik ist.

Und bei alledem feiert der Illustrator nicht. Seit zwei Jahren ist er mit einer riesenhaften Arbeit beschäftigt: „Jean Christophe“ von Romain Rolland. Der erste Band ist soeben fertig gedruckt. Der fünfte und letzte Band wird nicht vor Ablauf nächsten Jahres erscheinen. Masereel schneidet zu diesem Werk Hunderte von Stöcken: große Stöcke außerhalb des Textes, Randleisten, kleine Stöcke für den Anfang und Schluß der Kapitel. Man begreift, daß er sich für ein Buch von solchem geistigen Ausmaß begeistert hat, ein Buch, das das bedeutendste Zeugnis, ja, man könnte sagen, das Testament des Abendlandes vor dem Kriege geworden ist. Der erste Band beweist, daß der graphische Kommentar seines Textes absolut würdig ist und daß Romain Rolland — obgleich zu bescheiden gegen sich selbst — recht hat, wenn er sagt: „Ich vertraue ihm voller Zuversicht und Freude die Kinder meines Geistes an. Ich bin jetzt ruhig über ihr Schicksal. Ich weiß, daß künftighin ihre Bilder in

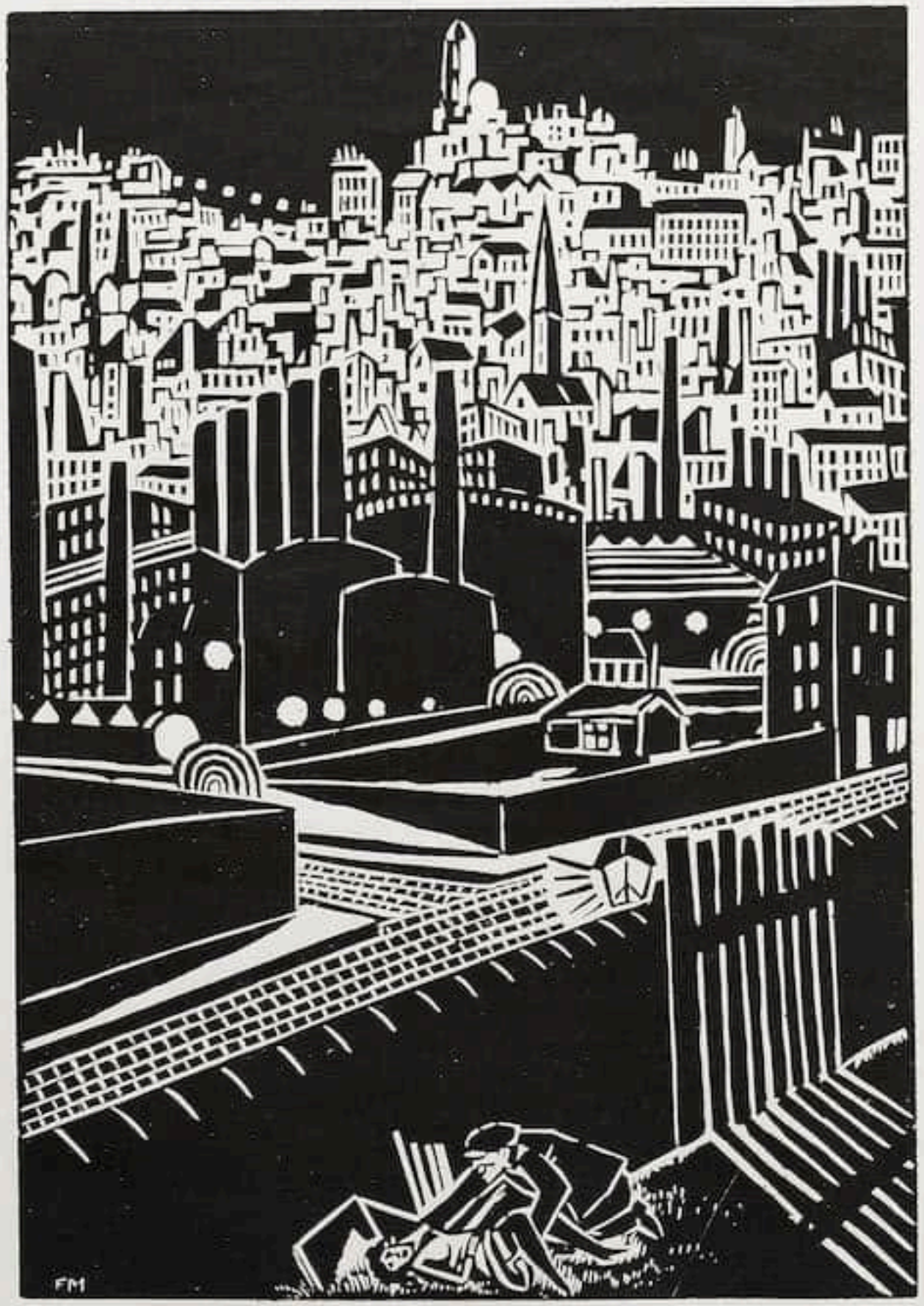


10 × 14,5 cm

Frans Masereel / Holzschnitt aus „Jean Christophe" von Romain Rolland

10 × 15 cm

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)



10×14 cm

Frans Masereel / Holzschnitte aus dem Album „La Ville"

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

10×14 cm

den Augen der Nachwelt leben werden, was immer dem literarischen Werk beschieden sein mag."

Nicht zufrieden mit dieser Arbeit, die dem Lebenswerk manches Künstlers genügen würde, spricht er mit Gelassenheit von 150 Stöcken, die er für die deutsche Ausgabe des „Till Eulenspiegel" von Charles de Coster entwirft. Der lustige Till, die beste Personifikation flandrischen Geistes, kann keinen besseren Interpreten finden. Dieses Buch ist bei Kurt Wolff erschienen.

Zum Schluß muß man, um nicht unvollständig zu sein, Rückschau halten, um andere Illustrationswerke anzugeben, vor allem für die deutschen Übersetzungen von Charles-Louis Philippe und Auguste Vermeylen, für ein Buch von Stefan Zweig und für andere Ausgaben du Sablier: Barbusse, Verhaeren und Maeterlinck (für des letzteren Werk: „Le trésor des humbles" hat er eine rein dekorative Illustration von großer Originalität gemacht).

Ein kleines Album von acht Bildern: „Visions", das einzige in seinem Heimatlande publizierte Werk, sei hier noch erwähnt.

Man bleibt überwältigt von der erstaunlichen Macht des Masereelschen Schaffens. Angesichts der Kühnheit gewisser Vereinfachungen haben sich seine aufrichtigsten Bewunderer mit Recht fragen können: Läuft er nicht Gefahr, in einer Formel zu erstarren? Nachdem er das gefunden, wird er anderes finden? In der Tat, er hat nie aufgehört, anderes zu finden. In jedem neuen Werk erkennt man Einzelheiten, die jene überreiche Fähigkeit der Neuerfindung offenbaren.

Das Erstaunlichste ist, daß Masereel noch Zeit findet, sich andern Arbeiten hinzugeben. Er ist Maler, Zeichner und Lithograph. Ich habe ihn als Theaterdekorateur am Werke gesehen. Er hat Zeugpuppen gemacht und beschäftigt sich mit Keramik. Aber darüber sprechen, führt zu weit, sein graphisches Werk allein beschäftigt uns hier. Seine Lithographien unterscheiden sich im Stil nicht von seinen Tuschzeichnungen, aber seine Zeichnungen verdienen, daß man bei ihnen verweilt. Er hat in Deutschland einen „Grotesk-Film" veröffentlicht, ein kleines Büchlein von ziemlich hellseherischem Geiste. Er bedient sich darin einer Technik ohne Anordnung, die sich der Art gewisser deutscher Expressionisten nähert. Ebenso ist es mit der Folge der „Loufoc City", die in einzelnen Bildern in „Vanity Fair", einer amerikanischen Zeitschrift, erschienen ist. Das sind seltsame Visionen einer ganz modernen Hölle. Von den gotischen Meistern hat er die Gesundheit und die Herbheit, jene Freude an der Arbeit und jenen Sinn für die Werke hohen Ausmaßes, so typisch für die Erbauer der Kathedralen. Masereel ist ein Primitiver unserer Zeit, wie die Gotiker die Primitiven ihrer Zeit waren; nicht in dem Sinne, in dem gewisse Künstler es verstehen: nämlich so, daß sie ihre eigene Fähigkeit durch die ängstliche Nachahmung der alten Primitiven zu vergessen suchen. Nein, ein wirklicher Primitiver sein, heißt ein neuer Mensch sein, ein Mann seiner Zeit, der die Sprache seiner Zeit spricht und der mit den Materialien seiner Zeit ein Werk nach seinem Bilde schafft!

Übers. *K.*

RUNDSCHAU

Sammlungen

DIE NEUORDNUNG DER MANNHEIMER KUNSTHALLE

Am 1. August ist der Kunstverein, an den die Säle im Obergeschoß des westlichen Flügels seit 1911 vermietet waren, ausgezogen, und das ganze von Billing errichtete Gebäude mit seinen Anbauten steht jetzt der Kunsthalle allein zur Verfügung. Damit ist endlich den häufigen Verwechslungen zwischen Kunsthalle und Kunstverein, die miteinander — auch geistig — nichts zu tun hatten, ein Ende gesetzt, und gleichzeitig ist die große Raumnot, unter der die Kunsthalle zu leiden hatte, wenigstens fürs Erste behoben. Die Neuordnung, die mit dem Raumzuwachs verbunden war, ist durchgeführt, sämtliche Säle sind neu hergerichtet, z. T. neu bespannt worden; am 12. September ist die neue Kunsthalle der Öffentlichkeit übergeben worden. — Entsprechend dem besonderen Charakter der Kunsthalle wurden bei der räumlichen Disposition zwei Hauptgruppen gebildet: die Säle der ständigen Gemäldegalerie und die Räume für wechselnde Ausstellungen. Die ständige Gemäldegalerie wurde im Obergeschoß untergebracht. Der Rundgang beginnt in den kleinen Sälen des östlichen Flügels. Er führt zunächst von den Klassizisten über die Romantiker und Nazarener bis zu Schirmer. Daran schließt sich der berühmte Franzosensaal, der im wesentlichen unverändert blieb. Nur durch eine neue Wandbespannung ist hier den Bildern ein schöner, warm brauner Grund gegeben worden. Der anschließende Feuerbachsaal ist einheitlicher geworden. Die impressionistischen Bilder wurden daraus entfernt. Neben Feuerbach sind jetzt hier Thoma, Haider und der frühe Trübner vertreten. Dazu ist eine der wichtigsten und größten Neuerwerbungen der letzten Jahre gekommen: das bekannte große Doppelporträt Hildebrand-Grant, das zu den Hauptwerken Hans von Marées gehört. Durch raschen Zugriff Hartlaubs und glückliche Einstimmigkeit der Kommission konnte das Bild im letzten Juli erworben werden. — Die späten Bilder von Trübner hängen im ersten großen Saal des westlichen Flügels zusammen mit denen der deutschen Impressionisten: Liebermann, Slevogt, Corinth, zu denen sich Kokoschka gesellt. Es folgt der erste Expressionistensaal, in welchem Hodler und Munch und vor allem die Künstler der Brücke vereinigt sind. Im zweiten Expressionistensaal hängen Bilder von Weißgerber und Hofer, um nur die wichtigsten zu nennen. Der letzte Saal schließlich enthält die Bilder der Jüngsten: Beckmann, Dix, Groß, dann Kanoldt, Georg Scholz, Dawringhausen usw. Vermittelnd steht zwischen den beiden Flügeln der obere Umgang um die Eingangshalle, in dem die Bilder der naturalistischen Künstler des vorigen Jahrhunderts ihren Platz gefunden haben. Diese kleine Abteilung wird ergänzt durch die Bestände der großen Oberlichthalle im Erdgeschoß, wo Bilder aus der Zeit von etwa 1890—1910 aufgehängt sind. Namen wie Lenbach und Egger-Linz mögen den Inhalt dieser Halle charakterisieren. —

Den durch die ständige Gemäldegalerie belegten Räumen stehen die Ausstellungssäle des Erdgeschosses gegenüber. Der ganze westliche Flügel und zwei Säle neben dem graphischen Kabinett sind dafür reserviert worden. Einer der früheren Ausstellungsräume beim graphischen Kabinett wurde zur Bibliothek gezogen, die durch ihre großen Ankäufe der letzten Jahre empfindlich unter Platzmangel zu leiden hatte. Zwischen den beiden Abteilungen stehen in ihrer Verwendung die Räume des westlichen Anbaues. Dieser bisher ausschließlich Ausstellungszwecken dienende Bau ist vorübergehend zur Galerie gezogen worden, um bei Gelegenheit größerer Ausstellungen wieder geräumt zu werden. Hier sind die Bilder der badischen und besonders Mannheimer Künstler untergebracht worden, die bisher in Bureaus und Sitzungssälen aufgehängt waren. Die kleine lokale Abteilung gibt einen guten Überblick über das, was zur Zeit vor allem in Mannheim gemalt wird. Neben ein paar älteren Bildern sind da alle Namen der wichtigeren Mannheimer Künstler vertreten. Stohner an der Spitze, Dillinger, Oertel, Fuhr, Otto, Oeser und noch eine ganze Reihe anderer Namen finden wir dort, aber auch Haueisen, Hildenbrand, Babberger, den frühen Karl Hofer und Kanoldt. — Die Neuordnung der Kunsthalle bedeutet zugleich Klärung und Intensivierung. Das kleine Museum, von dem so lebendige Kräfte ausstrahlen, verspricht unter Hartlaubs Leitung, getreu den von Wichert aufgestellten Grundsätzen, zur großen, erstklassigen Qualitätssammlung zu werden. *Str.*

Anmerkung des Herausgebers. In Heft 20 des Cicerone wurde aus der Feder von Dr. Eckardt unter den Anzeigen einiger Museumsschriften eine kritische Bemerkung über die Neuerwerbungen der Mannheimer Kunsthalle veröffentlicht, die durchaus die persönliche Meinung des Referenten widergibt, mit der sich aber der Her-

ausgeber keineswegs identifiziert, was hier ausdrücklich zur Vermeidung von Mißverständnissen festgestellt sei. Der Cicerone wird demnächst in einem eigenen illustrierten Beitrag einen Teil der Neuerwerbungen seinen Lesern im Bilde vorführen.

FRANKFURT a. M.

NEUERWERBUNGEN UND UMGRUPPIERUNG IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT

Der Besitz der Galerie hat so wichtige Bereicherungen erfahren, besonders durch die Erwerbung einer ausgewählten, modernen Privatsammlung, daß eine neue Gruppierung in den Sälen der jungen Kunst des Neubaues stattfinden mußte.

Die Bilder Trübners wurden mit anderen Werken des Leiblkreises in einem besonderen Saal vereinigt. Jetzt erhöhen sich die Gemälde gegenseitig, da die feine Intensität nicht von robusteren Wirkungen geschlagen wird.

In einem der beiden Impressionistensäle hängt die neue Landschaft Kokoschkas „Montecarlo", die locker und schwer ist, kühne Lösungen und schwache Stellen zeigt. Außerdem wurde ein Frauenporträt von Lepsius dem Museum geschenkt.

Neue Anregungen bringen vor allem die Franzosen. Das wichtigste Werk ist ein Gauguin (der erste des Städel) aus dem Jahre 1902, das alle Reize der besten Tahitibilder (gemalt auf den noch einsameren Marquesasinseln), mystische Farbigkeit und edle Umsponnenheit von Natur und Mensch offenbart. Ein früher Männerkopf von Cézanne gibt Bestimmtheit der Form bei malerischster Auffassung. Von Rousseau sieht man (als ebenfalls erstes Bild des Städel) eine Allee in der undurchbrechlichen Stereotypie ihrer Ordnung, naiv und eindrucksvoll zusammengenommen, von Picasso einen monumentalen Kopf von einer raffinierten und erfüllten Primitivität (auch in den Farben von Gelbbraun und Cremerosa), von Braque ein Stilleben von delikat ornamentaler Dekorativität. „Das Frühstück auf der Veranda" von Maurice Denis in ganz lichtvollen, rosa Tönen wirkt mit seinen liebevollen Details wie sommerhafte Erfüllung des Lebens. Auch der in Paris sehr geschätzte, in Deutschland wenig bekannte Roault ist durch einen weiblichen Akt aus dem Jahre 1906 vertreten.

Munch vereinigt in seinem Frühbild „In der Schenke" aus dem Jahre 1890 malerische Farbigkeit mit einer sehr klaren Raumgliederung, Marc Chagall plakathafte Malerei mit reizvoll grotesker Bilderfassung.

Aus der Distanz, die man jetzt zu den deutschen Expressionisten gewonnen hat, darf man wohl sagen, daß die glühend sinnliche Entrücktheit von Blumen und Menschen in dem Garten von Nolde unvergänglich sein wird, daß die Entwicklung von Rohlfs von dem neu ausgestellten Frühwerk „Ansicht einer Dorfstraße" (aus dem Jahre 1903) organisch bis zu der farbigen Abstraktion des „Dom von Soest" führt, daß Heckels Wirkung mehr aus der Empfindung und aus dem Naturgefühl als aus rein visueller Intuition gewonnen ist. Die ausgestellte Landschaft gehört zu den besten Werken, die in ihrer Steigerung der Wirklichkeit ins Abstrakte eine Art Schema für die jüngeren Expressionisten abgegeben hat.

Ein Frühwerk von Marc aus dem Jahre 1909, ein Akt, zeigt diesen begabten, in den früheren Bildern des Städel ins Metaphysische Geschrittenen, noch in inniger Naturnähe. Von Campendonk ist ein Bild vorhanden, das märchenhaft vielgestaltig aus dunklem Hintergrund blüht. Paula Modersohn gibt wieder ihre Melodie dumpfer Mütterlichkeit. Ein Bild von Fritz Pollack in Horizontalreihung vollzieht in seiner blanken Deutlichkeit eine dekorativ-artistische Umwandlung naiver Bilderlebnisse (Rousseau). Das Werkchen wirkt wie die Wiederauflebung von verblichenen Öldrukken in malerischer Gourmandise. Eine Frau vor einem Toilettentisch (Aquarell) von Georg Groß ist wie ein Gegenpol, vibrierend von Leben.

Dieser neue Besitz des Städel gibt in seiner künstlerischen Gewähltheit, gemeinsam mit dem früheren, modernen Bestand einen schönen Überblick über die Bewegung der jungen Malerei.

Drei plastische Werke, stehende Frauenakte von Renoir, Maillol und Kolbe, sind neu ausgestellt. Die üppige Frauengestalt des Nichtplastikers Renoir wirkt in ihrem cinquecentistischen Ausmaß wie eine Frucht reifen Schöpfertums. (Bei Vollard in Paris gibt es ähnliche plastische Werke Renoirs.)

Auch im alten Städel zeigt sich Regsamkeit.

Die vier Altarflügel auf Goldgrund eines mittelrheinischen Meisters um 1330 (aus dem Kloster Altenberg an der Lahn) in dem großen, altdeutschen Saal mit großgesehenen, rhythmischen Gestalten sind schon wegen ihrer frühen Datierung eine Bereicherung der Galerie. Eine Miniatur auf Pergament (um 1430 von einem Tiroler Meister) ist köstlich in dem gotischen Zusammenklang von Engeln und Architektur, die wie Früchte und Geäst desselben Stammes sind.

In die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts

gehört eine „Kreuznagelung" eines mitteldeutschen Meisters in interessanter Diagonalstellung des Kreuzes und schönster Sachlichkeit in den Details. Geschenkt wurde ein „Christus am Ölberg" eines bayrisch-tiroler Meisters mit zackigen Kurven, außerdem ein „Ländliches Fest" von I. B. I. Pater (Vermächtnis der Freifrau Mathilde von Rothschild), eine scharmant gemalte Parkszene in der typisch gesellschaftlich salonhaften Auffassung des Dixhuitième.

Sascha Schwabacher.

Ausstellungen

DIE EDVARD MUNCH-AUSSTELLUNG IN DER MANNHEIMER KUNSTHALLE

Durch die Initiative von Herrn Dr. G. F. Hartlaub ist es möglich geworden, den größten Teil des Gesamtwerkes des norwegischen Künstlers für einige Wochen in Mannheim zu vereinigen und eine Schau zusammenzubringen, die an Großartigkeit, soweit es sich um Munch handelt, bisher in Europa kaum ihresgleichen hatte. Aus Museen und Privatbesitz sind etwa 75 Gemälde zusammengebrachtworden, zu denen noch einige Aquarelle und Zeichnungen hinzukommen, so daß das malerische Werk durch mehr als 80 vollwertige Nummern repräsentiert ist. An dieses schließt sich eine groß angelegte Übersicht über das graphische Oeuvre, das Radierungen, Holzschnitte und Lithographien umfaßt und eine Mappe mit Arbeiten graphischen Charakters, die dem Haus Max Linde gehören und ferner den Zyklus von 21 Lithographien mit Text des Künstlers von 1909 unter dem Titel „Alpha und Omega".

Die Gesamtschau dieser Ausstellung umfaßt etwa 270 Nummern, unter denen auch die neuesten Arbeiten nicht fehlen, die der 63jährige Munch persönlich der großartigen Mannheimer Ausstellung dargeliehen hat. Über diese wird in einem der nächsten Hefte noch eingehend berichtet werden.

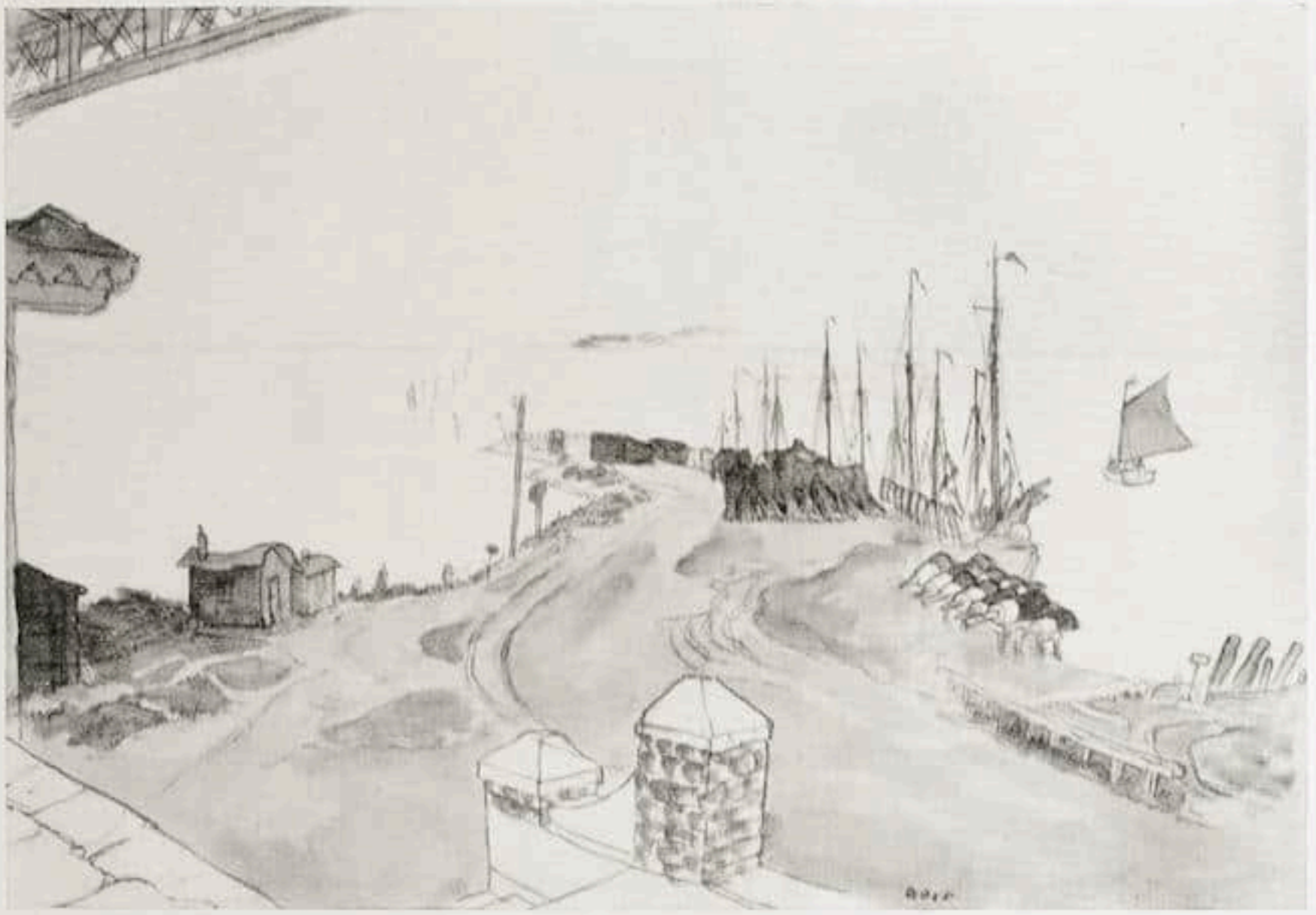
B.

NERLY-AUSSTELLUNG IN ERFURT

Das Städtische Museum hat in den Räumen des Kunstvereins eine Gedächtnisausstellung des Malers Friedrich v. Nerly d. Ä. eröffnet, die einen Überblick über seine verschiedenen Schaffensperioden gibt. Sie bringt den ganzen Nachlaß Nerlys, der von seinem Sohne seiner Vaterstadt Erfurt geschenkt worden war, ans Tageslicht. Einige Bilder aus Privatbesitz ergänzen dort, wo es sich als nötig erwies, das Bild seines Schaffens. Nerly ist 1807 in Erfurt geboren. In Begleitung seines Lehrers Rumohr kam er 1828 nach Italien und gehörte in Rom zu dem Kreise der deutsch-römischen Landschafter. Über seine führende gesellschaftliche Rolle im Kreise der deutschen Maler in Rom berichtete vor kurzem Friedrich Noack (Heft 10, 16 und 18). Seine frühesten Zeichnungen von 1828 und 1829 — meist Tierstudien — sind noch ängstlich im Strich bei guter Erfassung des Tiercharakters. Die kleinen Felsenstudien, vermutlich aus der Zeit von 1828, stehen in ihrer schematischen diagonalen Schraffierung noch unter dem Einfluß der Lehren Rumohrs. Die zahlreichen um 1830 entstandenen Zeichnungen und Farbskizzen haben diese Befangenheit abgestreift. Auf strengen Naturstudien aufgebaut, haben sie Wert und Größe. Zu den besten Blättern gehört die Rötel- und Sepiazeichnung eines langgestreckten Gebirgsrückens, der mit wenig Mitteln, in großem Linienzuge monumental gestaltet ist. Dasselbe Motiv kehrt auf einigen der Ölbilder wieder, Skizzen nach der Natur von schöner Unmittelbarkeit. Das Gebirge in Sonne und Atmospäre getaucht, in warmen roten und grünen Tönen, die in der Ferne ins Bläuliche verschwimmen.

Schon die frühen Ölstudien — Waldlandschaften von Ariccia — verraten in den knorrigen Eichenstämmen, in der Abwandlung von dunklem Olivgrün zu lichtem Gelbgrün im Laub starkes Naturempfinden. Einen Fortschritt bedeutet die italienische Alpenlandschaft durch die große Zusammenfassung der Fläche und die Kontraste ihres Aufbaues. Daß Nerly auch die Fähigkeiten zur Ausführung größerer Gemälde besaß, zeigen vor allem die großen Landschaften aus den dreißiger Jahren. Sie erinnern in ihrer reifen Komposition und schönen Farbenstimmung an gleichzeitige Arbeiten von Koch und Reinhardt.

1835 verließ Nerly Rom und ging nach Venedig, wo er bis zu seinem Tode 1878 blieb. Diese Übersiedlung ist seiner künstlerischen Entwicklung zum Verhängnis geworden. Die ersten venezianischen Studien besitzen noch jugendliche Frische, so die kleine, durch etwas Gelb belebte Tuschzeichnung „Segelschiffe", die fast nur auf Schwarz-Weiß abgestimmten Aquarelle auf braunem Papier oder das Ölbild „Lidobrücke", das von schöner toniger Farbigkeit ist. Bedenklich sind die dem Zeitgeschmack huldigenden farbenglühenden Sonnenuntergänge, kalt und leer die Mondlandschaften. Auch die großen Aquarelle der venezianischen Paläste, die trotz der matten Farben bunt wirken, denen das Aus-



Gustav Wolf, Karlsruhe — Am Wattenmeer bei Munkmarsch. Aquarell

Gustav Wolf, Karlsruhe — Kattwyck-Binnen. Sepiazeichnung

Aus der Ausstellung bei Amsler & Ruthardt, Berlin

F. Millet — Acker

Aus der Versteigerung der Sammlung Graf Fouché bei R. Bangel in Frankfurt a. M. am 30. November

Wandteppich. Norddeutsch, 17. Jahrhundert

Versteigerung der Sammlung des Kommerzienrates Jacques Mühsam, Berlin bei Rud. Lepke, Berlin am 30. November und 1. Dezember

gleichende des Atmosphärischen völlig fehlt, können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Nerly, trotzdem er eine Zeitlang der Modemaler Venedigs war, nicht die Kraft gehabt hat, das, was seine künstlerischen Anfänge versprachen, zu halten.

Aber dem jungen Nerly, der ein wirklicher Künstler war, gerecht zu werden, das beabsichtigt diese Ausstellung. —r—

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Hierzu eine Tafel

Gustav Wolf, C. v Keudell, E. L. Kirchner, Lesser Ury, Maurice Vlaminck u. a.

Bei Amsler und Ruthardt stellt der Karlsruher Maler Gustav Wolf die Ergebnisse von Kunstreisen durch Holland, Spanien, Portugal und Ägypten aus, Aquarelle und kleine Ölgemälde. Eine außerordentlich feine, in Berlin leider noch kaum bekannte Persönlichkeit. In den letzten Jahren ist die Buntfarbigkeit des Orients von allen den vielen Malern wiedergegeben worden, die nach der Öffnung der Grenzen hinausgefahren sind. Von ihren Produkten unterscheiden sich jene des Karlsruhers grundsätzlich. Wolf ist ein Liebhaber der dunstigen Atmosphäre des grauverhangenen Himmels. Sogar über die Helligkeit Nordafrikas hat er einen dunkelsilbernen Schleier gebreitet, hat da, wo man sonst starke, ungebrochene Farben gesehen hat, verschwimmende Töne empfunden und die Reize des Halbausgesprochenen. So ist es naheliegend, daß ihm die nordischen Länder mehr geboten haben als die südlichen, was seine Aquarelle unumwunden zeigen.

Sehr bemerkenswert ist auch, was Curt von Keudell bei Viktor Hartberg ausstellt. Noch ein junger Mensch, aber welche Intensität des Erlebnisses, welche Beherrschung des Materials! Ein Maler durch und durch, voller Saft und Fülle, der mitten hineingreift in die Farbe, doch aber den eigenen Überschwang durch den wohltätigen Zwang klarer Komposition bändigt. Noch gelingt ihm nicht alles; bei den großen Formaten reicht es nicht immer ganz aus, aber starke Zukunftsmöglichkeiten sind unverkennbar.

Georg Kolbe hat gleichzeitig ein paar Plastiken ausgestellt, die mit zum Schönsten gehören, was wir von ihm kennen: „Die Sitzende", ganz eigenartig in der Komposition, wohl ausgewogen, wundervoll plastisch und von einer Oberfläche voller Empfindung. Dasselbe gilt von der „Knienden". Beides Werke von 1926.

Alfred Lomnitz, der zum ersten Male bei Neumann-Nierendorf ausstellt, hätte lieber noch warten sollen. Eben jene Kraft, jene Intensität, von denen wir oben gesprochen haben, fehlen hier vollständig. Die Flächen sind zumeist leer, nicht durchgearbeitet, matt.

Eine ausgesprochene Enttäuschung ist die große Kirchner-Ausstellung bei Paul Cassirer. Die Zeit ist weitergeeilt und Kirchner ist da geblieben, wo er vor 10 Jahren war. Es ist, als ob man Spenglers „Untergang des Abendlandes" als Neuauflage liest. Die Dinge der Kunst haben keine absolute, sondern doch nur immer eine bedingte Wahrheit. Wenn Persönlichkeit und Zeitgeist zusammenfallen, wenn die Persönlichkeit das ausspricht, was im Herzen der Zeit liegt und nur noch nicht den Weg zu ihrem Munde hat finden können, dann hat sie den Beifall aller Mitstreitenden. Besitzt der Künstler jedoch nicht jenes „Stirb und Werde", von dem Goethe spricht, und das gerade er in so hohem Maße sein Eigen nannte, jene innere Entwicklungsfähigkeit, so geht der Strom der Zeit über ihn hinweg. Er hat einmal in einer bestimmten Stunde das Wort aussprechen dürfen und damit ist es dann zu Ende gewesen. Zweifellos wird Kirchners Stellung in der Geschichte der neueren Malerei dadurch nicht verkleinert werden, aber sie ist heute schon, wie es scheint, historisch, seine Mission abgeschlossen. Es ist kaum nötig, vor dem Publikum, an das wir uns hier wenden, etwas Beschreibendes über die Bilder Kirchners zu sagen. Die Dinge, die wir alle schon kennen, sind kaum weiterentwickelt. Sie wirken oft brutal bis zur farbigen Gefühllosigkeit. Die großen Gemälde sind Teppiche, Gobelins und immer nur Gobelins; qualitativ stehen die Landschaften an der Spitze.

In der Kunstkammer von Martin Wasservogel zeigt Lesser Ury die umfängliche Produktion der letzten Jahre. Es sind die Bilder, die in London und in Berlin entstanden sind, meist jene Schilderungen der großstädtischen, lichterbeglänzten Nacht, daneben auch Beleuchtungsphänomene, wie man sie von Turner kennt. Der Künstler hat nach kampfreicher Jugend sich in den letzten Jahren in Berlin einen großen Namen geschaffen, nicht ohne die tatkräftige Unterstützung begeisterter Freunde, die immer wieder ihre Feder in den Dienst seiner Sache gestellt haben. Es ist dazu gekommen, daß in manchen Kreisen sein Name neben denen Corinths und Liebermanns gestellt wird. Wir glauben, daß damit weit über das Ziel hinausgeschossen ist. Ury hat zweifellos bedeutende Verdienste um den jungen Ber-

liner Impressionismus. Er war einer der ersten, der den Reiz des großstädtischen Lebens auf einem regennassen Asphalt malerisch ausgewertet hat. Darüber hinaus jedoch ist es schwer, ihm eine Bedeutung zuzuerkennen. Die großen biblischen Malereien, die vor einigen Jahren anläßlich seines 60. Geburtstages in der Sezession ausgestellt waren, sind böse Mißgriffe gewesen, die Produktion der letzten Jahre, die zurückkehrt zu den Themen der Jugend, ist eindrucksvoll als die eines bejahrten Mannes, aber doch nur als diese. Sie entbehrt nicht einer peinlichen Süßlichkeit und verdirbt durch die Massenhaftigkeit ihres Auftretens den Reiz, den das einzelne Objekt erwecken könnte. Hält sich die Kunst Liebermanns immer auf einer respektablen kühlen Höhe, war die Corinths wohl ungleichmäßig aber manchmal gleichsam eine wunderhafte Auswirkung des göttlichen Geistes, so erscheint die Lesser Urys dimensional klein und dabei sehr ungleich.

Bei Flechtheim sehen wir Maurice de Vlaminck. Die Vornehmheit, die malerische Anständigkeit seiner Haltung muß auch den bezwingen, der zu diesen grauen, melancholischen Bildern kein inneres Verhältnis finden kann. Ganz zweifellos handelt es sich um einen Maler von Format. Am besten gelingen ihm Stilleben und Landschaften, die er stillebenhaft behandelt. Das starke Quellende, „den strömenden Brunnen von Malerei", von dem Daniel Henry in der Einleitung zu dem hübschen Katalog spricht, vermögen wir aber doch nicht zu finden, denen als Maßstab Corinth unweigerlich vorschwebt.

Alfred Kuhn.

PARISER AUSSTELLUNGEN

Das Pariser Kunstleben hat sich nach den Inflationsgewinnen der letzten Saison lange Sommerferien gegönnt. Die Kunstbutiken, die im Winter wie Pilze, besonders auf dem linken Ufer nach dem Montparnasse zu, aufgeschossen sind, haben erst Anfang Oktober die Rolläden hochgezogen. Ihre Inhaber stellen wohl nicht ohne Sorge fest, daß auch der Franken sich im Laufe des Sommers erholt hat und kaum mehr so leicht aus den Taschen der Sammler zu locken ist wie im Frühling.

Eine der wenigen Septemberveranstaltungen war die Ausstellung des Deutschen Baschwitz in der Galerie Billiet. Der Zuschnitt seiner Bilder kommt dem französischen Geschmack sehr entgegen, und er konnte nach Thoiry die ersten liebenswürdigen Verbeugungen der Franzosen gegen einen die Pariser Gastfreundlichkeit in Anspruch nehmenden deutschen Künstler einheimsen.

Mischung von Kunst und Politik war auch die Signatur des „Salon du Franc" im Musée Galliera. Alle ausländischen Künstler von Talent, die man irgendwie mit Paris und französischer Kunst verbunden glaubte, waren zur Spendung eines Werks, zur Beteiligung an einer Ausstellung mit darauffolgender Versteigerung zu Gunsten des französischen Franken eingeladen worden. Es fanden sich anderthalbhundert Künstler bereit, selbst etwas magerer zu werden, um den französischen Franken fetter zu machen. Die Zeitung Paris-Midi, und der Schwede Rolf de Maré, dem Paris das schwedische Ballett, die Negerrevue mit Josephine Baker und die schlagkräftigsten transatlantischen Kapellen verdankt, waren die Veranstalter dieser Kundgebung. Es gelang Rolf de Maré, einen Jazz von sechsunddreißig Nationen auftreten zu lassen, die festen Taktes, wenn auch noch so synkopiert, ihren Huldigungs-Charleston auf die französische Kunst zum Besten gaben.

Der Clou des Salons war ein breit gemaltes Anatole-France-Porträt des Holländers Van Dongen, dessen beinahe grecohafte psychologische Eindringlichkeit seine oft sonst so unerträgliche Manier vergessen ließ. Der Norweger Per Krohg stiftete einen ausgezeichneten Beitrag, ein wassertragendes Mädchen hinter einem Rudel spielender Hunde, ein Bild voll Witz und Phantasie, in feinen silbergrauen Tönen gemalt. Der Spanier Picasso bot mit seiner ingresken „Jungen Dame" in gedämpfter weiß-rosa Harmonie nichts Neues. Überraschend waren „Zwei Pferde am Strand" des Italieners Chirico, die nach all dem archivalischen Wust und Schwulst einen erheblichen Fortschritt des Künstlers zur Klarheit und Verselbständigung bedeuten. Der Beßarabier Kogan sandte eine seiner raren sensiblen Aktstatuetten, der Russe Chagall ein Märchenaquarell. Man sah da Künstler beisammen, wie die spanischen Bildhauer Gargallo und Hernandez, den Japaner Foujita, den Balkanamerikaner Pascin, den rumänischen Bildhauer Brancusi, die Österreicher Floch, Bondy, die Polen und Polinnen Gottlieb, Marcoussis, Mela Muter, Halicka. Kolumbia, Kuba, Mexiko, Kanada hatten sich beteiligt. Verhältnismäßig wenig Amerikaner (Frieseke, Burlin): hat Amerika nicht wirkungsvollere Mittel an der Hand, um dem französischen Franken aufzuhelfen? Die Künstler genierten sich

wohl... Deutschland schien auf dieser Ausstellung von Frankreich so weit weg zu sein — wie Peru. Beide waren nur durch zwei Künstler vertreten; Deutschland durch den Matisseschüler Rudolf Levy und durch Kolle (Vom Hügel), der von Braque und Picasso her startet. — Es lag nicht in der Absicht dieser Veranstaltung, ein schlüssiges Bild von der Kunst der fremden Länder zu geben, wohl aber ließ sich an ihr die Anziehungskraft, die Paris immer noch auf auswärtige Künstler ausübt, die tiefe Wirkung der französischen Tradition und Farbenkultur auf andersrassige Temperamente feststellen.

Über die Ergebnisse der Versteigerung dieser Bilder berichte ich weiter unten im „Sammler und Markt".

Alljährlich ist ein lustiger Auftakt zum Ausstellungswinter „Le marché aux navets" (Rübenmarkt) der „Horde vom Montparnasse". Man stellt die Werke im Freien auf der Mittelallee des Boulevard Raspail, wo er an den Boulevard Montparnasse grenzt, tags „avec orchestre", abends mit elektrischer Illumination aus. Wie die Antiquare vor ihren Bücherkästen auf den Seinekais, stehen hier die Maler, ihre Gattinnen, Freundinnen oder Modelle vor den dicht mit Bildern behängten Verschlägen. Viele der Aussteller sind im Hauptberuf ehrbare Handwerker und verfallen nur in ihren Mußestunden dem Laster zu malen. Mit rührender Leidenschaftlichkeit werden hier die Künstler, die „en vogue" sind, nachgeahmt, am meisten Vlaminck und Marquet, deren epigrammatische Kürze offenbar am wenigsten technische Schwierigkeiten zu bereiten scheint. Möglicherweise kommt der eine oder der andere über Adaptation und Unbeholfenheit heraus und hat eine Zukunft. Aber das sorgt weder den Aussteller noch den Spaziergänger, der in der sich stauenden Menge an irgendeinem Bilde hängen bleibt. Man kann hier sein Porträt in zwei Sitzungen für 150 Frs. erhalten, für 300—400 Frs. eine Landschaft, auf der die Farben fingerdick aufgesetzt sind. Man ahmt hier nicht nur die Maler nach, sondern auch ihre Sitten und Gebräuche. Ein paar hundert Meter von dieser Horde entfernt stellt eine Sezession ihre Bilder an die Wand der Kirche von Montparnasse zur Schau. Sie sind nicht ausgestoßen, weil sie gegen eine Maldoktrin verfehlen, sondern weil sie in einem anderen Quartier, im Montmartre wohnen, das sein Konkurrenzunternehmen, die „foire aux croûtes" besitzt. Hier auf der Sezession zog mich ein Aquarell durch eigentümlich breite Faktur an. Bei näherem Zusehen bemerkte ich, daß der Regen, der während der zwei Tage dauernden Ausstellung unbarmherzig floß, diese künstlerische Wirkung hervorgebracht hatte. Wie oft und ausgiebig wäre solch ein Regen der Zunft, die in geschlossenen, teppichbelegten, ministereröffneten Räumen ausstellt, zu wünschen!

Zu ernsthaftester Kunst führten die beiden großformatigen Bilder Matisses „Die Musikstunde" und „Les demoiselles à la rivière" bei Paul Guillaume zurück. Beide stammen noch aus der Fauveperiode des Malers, das letztere Bild, das größere von den beiden, das erst 1918 beendet wurde, bedeutet wohl den Abschluß der Zeit, in der Matisse auf der Suche nach einem neuen großen Stil war. Frauengestalten sind wiedergegeben, bei denen jedes individualistische Detail zugunsten einer linearen oder koloristischen Eurythmie beseitigt ist. Andere Moderne (Léger z. B.) haben dieses Prinzip zur Richtschnur ihres Schaffens gemacht, während Matisse, seiner eigensten Veranlagung entsprechend, wieder zur Valeurmalerei, einer die Natur zwar synthetisierenden, aber doch kopierenden Darstellungsart zurückgeschwenkt ist.

Albert Dreyfus.

DRESDEN

Paul Klees letzte Arbeiten in der Galerie Arnold sind eine neue Sicherheit für die eminente Entwicklungsfähigkeit dieser künstlerischen Ausdrucksform. Wußten wir auch vorher, daß wir nie an das Ende dieser Kunst kommen würden, es ist schön, immer wieder von der Fülle der Gesichte und Formen dieses Malers überrascht zu werden. Klee erfindet die Welt in jeder Arbeit neu auf Grund persönlicher Einsichten und Erfahrungen, beweist als einer der ganz wenigen in Europa, daß weder die Wirklichkeit noch die schaffende Phantasie erschöpft sind, daß die Darstellungsmittel unbegrenzt sind und die Sprache der Kunst auch auf dieser höheren Ebene Verständigungsmittel für viele bleibt. Es ist nicht möglich, auch nur anzudeuten, was die 100 Gemälde und Aquarelle enthalten, man müßte vorher die Grundbegriffe der Ikonographie, der künstlerischen Aufbaugesetze, der sprachlichen Mittel revidieren und erweitern. Was heißt bei Klee noch Landschaft, Bildnis, Szene? Die Beziehungen und Funktionen der Dinge sind so universell und komplex, daß man dem Wesen der Werke nicht gerecht werden kann, ohne für die neuen Wesenheiten entsprechende Bezeichnungen einzuführen. Eine Sammlung von 50 Gemäl-

den war bisher kaum zusammen. So klein sie im Format sind, so groß sind sie in der Empfindung und manche haften in der Erinnerung als freskenhafte Gebilde, nicht zuletzt infolge ihres minitiösen, aber mörtelhaft festen technischen Unterbaus. Daneben spiegelglatte Scheiben, durch deren gläserne Oberfläche man auf den Boden der Dinge sieht. Zuweilen hat das Ölbild das Gesicht einer schönen Weberei, täuscht in einem andern Fall ein leuchtendes Email vor und verwandelt sich ein andermal in ein Stück Natur selbst. Dimensionen und Zusammenhänge sind neu aufgebaut, das Zeitliche ist in Raum und Fläche einbezogen, Entdeckungen bisher unbekannter farbiger Verbindungen und neuer Fakturen verblüffen.

Bei Baumbach hängt das gesamte lithographische Werk Toulouse-Lautrecs. Es ist ein Verdienst, alle im Detail verzeichneten Nummern in guten Drucken aus zwei deutschen und einer englischen Privatsammlung zusammengebracht zu haben. Auch die Plakate. Ganz stark seine frühen Lithos mit dem kühnen, übertreibenden Umriß und der bei aller Zurückhaltung scharf akzentuierenden Farbe. Unter den späteren Niederschriften ist manches, dem das für unsere Begriffe Kennzeichnende des Steindrucks abgeht, aber restlos erschöpft sind auch hier die Möglichkeiten einer subtilen Zeichnung. Man hat angesichts dieser vollständigen Kollektion den Eindruck, als wäre man dem Einfluß Lautrecs auf die Kunst des 20. Jahrhunderts vielzuwenig nachgegangen.

Plastiken und Zeichnungen zeigt der Syrer Jussuff Abbo in der „Fides". Ein eigenwilliger Outsider, von dem vielleicht der zehnte Teil dessen, was er schafft, in die Öffentlichkeit kommt. Etwas frauenhaftes steckt in den müden in sich gekehrten Köpfen und Torsen, alles Aggressive ist vom Entstehungsprozeß aufgesogen. Gelegentlich gelingt Abbo eine letzte Ausformung, deren Überzeugungskraft ebenso sehr im Plastischen liegt wie im Ausdruck kontemplativen Insichgekehrtsein. Es sind sehr viele Arbeiten darunter, die bisher unbekannt waren. Aus der großen Fülle der Zeichnungen eine Auswahl, die weit mehr enthält als das Studienmaterial des Bildhauers. Ein bebildeter Katalog erleichtert die Aufnahme des Werks.

Will Grohmann.

STUTTGART

Die beiden wichtigsten Vertreter der neueren schwäbischen Kunst, Wilhelm Fehrle und Reinhold Nägele zeigen im Kunsthaus Schaller ihre letzten Arbeiten. Fehrles Entwicklung ist an einem entscheidenden Punkt angelangt. Die plastischen Probleme, deren Ausgangspunkt Lehmbruck immer noch erkennbar ist, scheinen erschöpft; aber über die Künstelei und Leere einzelner Figuren, die bei dem Ernst dieses Künstlers besonders auffallen, macht die Statue eines stehenden Mädchens einen verheißungsvollen Schritt zu einer frischeren, mehr naturhaften Auffassung. Qualitätvoll bleibt Fehrle immer in seinen Porträtbüsten, während die ausgestellten Zeichnungen eine unerwartet lahme Hand verraten. Reinhold Nägele bringt sein umfangreiches Schaffen dieses Jahres, erfreulicher als die letzten in der Stuttgarter Sezession gezeigten Arbeiten. Auch die Landschaft, besonders Alpenlandschaften als Frucht des Sommers, gewinnt bei ihm trotz aller miniaturhaften Auffassung und Subtilität der Technik einen Zug ins Große. Dann seine bekannten Grotesken, teils als Hinterglasmalereien, die scheinwerferartig die Umwelt aufsaugen, in der er selbst plötzlich mitten oder an der Peripherie diabolisch erscheint. — Außerdem ist noch ausgestellt eine Übersicht über das graphische Werk Ernst Barlachs, Handzeichnungen und ältere bekannte Holzschnitte und Lithos. *B—l.*

OSTRAU

Der Kunstverein hat eine Ausstellung alter Meister aus privatem Besitz veranstaltet, deren Ergebnisse erstaunlich sind. Dr. E. W. Braun (Troppau) nämlich hat eine hübsche Kollektion zusammengesucht, und der Ostrauer Kunstverein kann sich rühmen, durch diese nicht uninteressante Ausstellung wieder einmal bewiesen zu haben, daß eine gutgehende Industrie auch zu sammeln versteht. Dr. Steif (Brünn) hat die endgültige Sichtung, Hängung und Katalogisierung verständnisvoll besorgt. In der Mehrzahl sieht man Niederländer, dazu einige Italiener und Deutsche. Ein schöner Reynolds, ein Everdingen, der so seltene Marienhof, ein ganz früher Ruysdael, der schöne L. de la Hyre. Alles in allem eine Kollektion, die die sorgfältige Katalogisierung sehr wohl verdient. *O. S.*

Von Künstlern und Gelehrten

Am 1. Oktober feierte Generaldirektor Philip Maria Halm in München seinen 60. Geburtstag. Eine Feier im Bayrischen Nationalmuseum und abends im Künstlerhause versammelte die Anhänger und Gratulanten um den Jubilar. — Zum Direktor

der Kunst- und historischen Sammlungen des Landesmuseums in Darmstadt wurde Prof. Dr. Feigel ernannt, der langjährige erste Mitarbeiter des bisherigen Direktors, des Geheimrat Back, der am 1. August des Jahres auf Grund der Altersgrenze in den Ruhestand getreten ist. — In Düsseldorf verstarb kürzlich der bekannte Landschaftsmaler Fritz Westendorp, der 1867 in Köln geboren, Schüler der Düsseldorfer Akademie und Eugen Dückers war und zu den bekanntesten Vertretern rheinischer Kunst zählte. Ein Maler von wirklicher Qualität, dessen Nachlaßausstellung zweifellos Ehrensache des „Kunstvereins für Rheinland und Westfalen" sein wird, und ein Mensch von überlegenem Humor und Weite der Weltanschauung, die immer stark den Anschluß an die flämische Blutsheimat suchte. Viele seiner besten Werke hängen in den Museen des deutschen Westens. *B.*

A. Egger-Lienz, einer der Führer auf dem Gebiet der neueren Malerei ist in der Nacht vom 4. zum 5. November auf seinem Sitz in St. Justina bei Bozen an einem Nierenleiden dahingegangen. A. Egger wurde im Jahre 1868 in Striebach bei Lienz geboren. Stand erst unter dem Einfluß von Defregger, fand aber bald die ihm gemäße monumentale Form. 1911 bis 1912 wirkte er in Weimar als Professor an der Hochschule für bildende Kunst. Seine Berufung nach Wien (im Jahre 1925) ist an bürokratischem Wankelmut und professoraler Kleinlichkeit gescheitert. *P.-N.*

Neue Bücher

FRANZ MASEREEL

Im „Europäischen Roman" bringt Kurt Wolff, München, soeben zwei kleine Bände heraus, die den ersten Bildroman ohne Worte verkörpern. Masereels „Stundenbuch" (in 165 Holzschnitten mit Einführung von Thomas Mann) und des gleichen Künstlers Holzschnittzyklus „Die Sonne" (63 Holzschnitte mit Einführung von Carl Georg Heise). Eine prächtige, liebenswerte Idee, gerade Masereel in diesem Sinne als Repräsentanten europäischen Denkens mitten in eine Romanreihe hineinzustellen, die mit ihrem niedrigen Einheitspreis von 3½ M. alle Aussicht besitzt, ein Massenerfolg zu werden. Und daß zwei Köpfe gewonnen werden konnten, jeweils die Einführung in das wortlose Werk des Holzschneiders zu übernehmen — Einführungen, die nur notwendig waren im Hinblick auf die Überzeugung des Verlegers, daß dieser Masereel in die weitesten Kreise eindringen müsse und werde — gibt diesen Bändchen noch ein besonderes Gepräge. Denn wer etwa den jungen Flamen noch nicht liebte, der muß diesen klugen Essay von Thomas Mann lesen, in dem sich europäischer Geist und reine Menschenliebe zu einem wundervollen Bekenntnis verdichten, und wer etwa den Masereelschen Ikarustraum sonst allein nicht deuten könnte, dem ist Carl Georg Heise ein trefflicher Mentor.

Masereel aber, der blutvolle, noch junge Stürmer und Sucher des Lichtes, ein neuer Faust und Hamlet in eins, getrieben durch das Erleben seiner Zeit, bejahend und verneinend den Umkreis seiner Gesichte, einer, dem Menschlichstes nie fern ist, dieser Masereel ist der europäische Versinnbildner all unserer Leiden und Sehnsüchte. Und ein Künstler von unerhörtem Format, einer, der in sich die Mittel besitzt, eine lapidar einfache Handschrift zu schreiben, der mit jedem Holzschnitt ein neuer Bekenner wird vor dem Leben, dessen Größe und Grausamkeit erbeben machen.

Über den Künstler Masereel spricht an anderer Stelle dieses Heftes ein Landsmann des Vlamen. Infolgedessen genügen hier nur wenige Andeutungen. Aber die beiden Bücher im „europäischen Roman" sollten in Tausende von Händen kommen. Es könnte nur zum Heil von Europa und der Menschheit sein. *Biermann.*

KLEINE ANZEIGEN

John Schikowski, Geschichte des Tanzes. Berlin, Büchergilde Gutenberg 1926.

Ein Buch, das über Sinn und Geschichte des Tanzes von den Urvölkern und der Antike an bis zur unmittelbaren Gegenwart gut und übersichtlich unterrichtet. Ohne tiefgründige Untersuchungen betont es doch die ursprüngliche Bedeutung des Tanzes als religiöser und kultureller Ausdruckskunst vortrefflich; so, daß etwa für die Gegenwart das abgestorbene Ideal des Rokokoballetts abgelehnt und Nachdruck auf die Reform Labans und der Wigman gelegt wird. *Paul F. Schmidt.*

Verschiedenes

DIE ARBEIT DES REICHSKUNSTWARTS

In der Wandelhalle des Reichstages hat Dr. Redslob eine Übersicht über die in seinem Büro im Laufe der letzten sieben Jahre veranlaßten Arbeiten ausgestellt. Man sieht die verschiedenen Reichsadler, die Entwürfe für Marken und Münzen, die Flaggen der Einzelstaaten, Exemplare der

Gebrauchsgraphik, die bei den verschiedenen Reichsämtern Verwendung gefunden und endlich eine Reihe von photographischen Aufnahmen nach durch den Reichskunstwart arrangierten offiziellen Veranstaltungen. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß manch Gutes vorhanden ist. Wenn auch ein großer Teil der Adlertypen als verunglückt bezeichnet werden muß, die vom Reichskunstwart entworfene Reichsfahne ist ein vollständiger Fehlgriff, so sind doch die von ihm veranlaßten Marken bei weitem besser als jene der Reichspost. Mehrere Entwürfe für Münzen sind gut und die Gebrauchsgraphik ist schlechterdings vorzüglich.

Das Fatale an der Angelegenheit ist, daß das meiste, was hier gezeigt wird, überhaupt nicht zur Ausführung gelangen durfte, da der Reichskunstwart mit seinem Einfluß nicht durchdrang. Zieht man das Fazit des siebenjährigen Wirkens Dr. Redslobs, und ein solches muß zwangsmäßig angesichts dieser Ausstellung gezogen werden, so darf eine allgemeine Enttäuschung festgestellt werden. Man erinnert sich an die großen Hoffnungen, die ehemals auf dieses Amt gesetzt wurden. Man erinnert sich der Übereinkunft sämtlicher Kunstreferenten, die ersten öffentlichen Entgleisungen Dr. Redslobs mit Stillschweigen zu übergehen, um die Zukunftsmöglichkeiten des Amtes nicht zu unterbinden, man erinnert sich des dauernden Wohlwollens sämtlicher Parteien des Reichstags, von denen keine das Odium auf sich laden wollte, als kunstfeindlich zu gelten, und man muß gestehen, daß nach diesem Kreissen der Berge doch erschrecklich wenig an Positivem zutage gefördert worden ist.

Es sei unumwunden zugestanden, daß der Posten des Reichskunstwarts mit einem geschmackvollen, feinsinnigen und wohlmeinenden Menschen besetzt ist. Wäre dieser mit einem Panzer souveräner Kompetenzen ausgerüstet und verfügte er gleichzeitig über die genügende Entschiedenheit, bei öffentlicher Brüskierung die Kabinettsfrage zu stellen, so könnte etwas sehr Erfreuliches für die Kunstpflege des Reiches herauskommen. Wie die Dinge aber heute liegen, ist der Reichskunstwart so gut wie kompetenzlos. Augenscheinlich sind seine Möglichkeiten denen eines vortragenden Rates gleichgesetzt. Da er dem Reichsministerium des Innern unterstellt ist, so werden seine Vorschläge daselbst zumeist Anklang finden. Die anderen Reichsämter jedoch sehen in seiner Beratung eine Bevormundung, lehnen sie ab oder sabotieren seine Tätigkeit. Berücksichtigt man daneben die allgemein bekannte kulturelle Eifersucht der Einzelstaaten, denen die Pflege von Kunst und Wissenschaft durch die Reichsverfassung besonders garantiert ist, so wird man begreifen, daß auf dem bisherigen Wege so gut wie nichts zu erreichen ist. Die Reichspost bringt Marken heraus, von denen der Reichskunstwart erst durch die Zeitung erfährt, die Reichsbank, die autonom ist, läßt sich gelegentlich dazu herab, den Entwurf für einen Geldschein anzunehmen, aber sie formt ihn nachher so um, daß etwas künstlerisch Unsinniges und für den Reichskunstwart Blamables herauskommt. Wir können uns etwas Fruchtbares für die Zukunft nur dann versprechen, wenn die Stellung des Reichskunstwarts staatsrechtlich so ausgestattet wird, daß sie aus einer beratenden zu einer vollziehenden Funktion gelangt. Ist dies nicht möglich, dann streiche man das Amt. *Alfred Kuhn.*

SCHMUTZ UND SCHUND IN DER BILDENDEN KUNST

Auf der inzwischen geschlossenen Polizeiausstellung in Berlin gab es eine Abteilung obigen Titels.

Da sah man die „Erbsünde" von Klemm und den „Ecce homo" von Groß als konfisziert ausgestellt. Der Staatsanwalt geht von dem Grundsatz aus: „Unzüchtig ist die Darstellung dessen, was im Leben zu zeigen als unzüchtig gilt". (Entscheidung des Nürnberger Schwurgerichts vom 20. 9. 24.) Er beurteilt die Werke der bildenden Kunst genau unter demselben Gesichtspunkt, wie praktischen Exhibitionismus oder pornographische Fotos. Beweis dafür die Konfiskation oder Sekretierung bekannter italienischer und englischer Stiche des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, nur weil gewisse Körperteile darauf zu sehen sind, die der Mensch normalerweise verhüllt, oder weil Situationen dargestellt sind, die öffentlich zu zeigen, in unserem Zeitalter verpönt ist.

Unterstellen wir, daß die bildliche Verbreitung solcher Darstellungen, selbst in künstlerischer Übersetzung, für die breiten Kreise des Volkes tatsächlich sittenverderbend wäre, so kann keinesfalls zugegeben werden, daß das Gleiche für eine in geringer Auflage gedruckte Mappe gilt, oder für ein Werk der alten Graphik, das doch nur in wenigen Exemplaren in Kupferstichkabinetten vor die Augen der Öffentlichkeit kommen kann. Es darf nicht zugegeben werden, daß jene Kreise, die in der Lage sind, den sehr beträchtlichen Preis für eine Originalmappe auszugeben, die vielleicht

in 100 bis 200 Exemplaren erscheint, oder daß die wenigen, die von Giulio Romano genügend Kenntnis haben, ihn in einer graphischen Sammlung aufzusuchen, an ihrem Seelenheil in dem Maße Schaden leiden könnten, daß sie durch Gerichtseingriff davor geschützt werden müßten.

Wir stehen vor wichtigen gesetzgeberischen Entscheidungen in der Frage „Schmutz und Schund". Da ist es in keiner Weise angängig, die für wenige gedruckten Auflagen von Erotica und die Darstellungen aus den Zeiten der Vergangenheitgleichzusetzen den pornographischen Aktphotographien, den nur auf die Lüsternheit des Publikums und der Unmündigen spekulierenden Witzblättern und den in Riesenauflagen erscheinenden Ansichtspostkarten. Das Ausschlaggebende dürfte die Auflageziffer sein. Wendet sich ein Verlag an die breitesten Kreise des Volkes, geht er also, sagen wir, über eine Auflageziffer von 200 Exemplaren hinaus, so unterliegt er der Kontrolle der öffentlichen Sittlichkeit; denn nur in diesem Fall kann von einer „Gefahr für die Volksmoral" gesprochen werden. Was unter dieser Ziffer liegt, ist eine Angelegenheit jener, die reif genug sind, ihre Sittlichkeit selbst zu schützen. *Alfred Kuhn.*

DREISSIG ODER FÜNFZIG JAHRE ZUR FRAGE DER SCHUTZFRIST

Verlagsbuchhändler Dr. Gustav Kirstein übersendet mir eine Broschüre obigen Titels und hat die Güte, mich um meine Stellungnahme zu bitten.

Wie bekannt, sind Bestrebungen im Gange, die Schutzfrist für die Werke der Literatur, der Musik und der Reproduktion von bildender Kunst von 30 auf 50 Jahre zu erhöhen und sie somit jener der meisten anderen Länder anzugleichen. Dr. Kirstein wendet sich in seiner Schrift leidenschaftlich dagegen, indem er das Recht der Allgemeinheit am Besitz geistiger Dinge verficht und der Meinung Ausdruck gibt, nach 30 Jahren seien zumeist tantiemeberechtigte Erben nicht mehr vorhanden.

Dem kann nur entgegengehalten werden, daß, solange der Staat im allgemeinen das Erbrecht nicht abgeschafft hat, kein Grund vorhanden ist, für die doch wirklich nicht mit Glücksgütern gesegneten Schriftsteller und Künstler eine Ausnahme zu machen. Der Staat hat in noch höherem Maße ein Interesse an Bodenschätzen, und doch denkt er nicht daran, den Erben nach 30 Jahren das Bergwerk wegzunehmen. Verschärft wird die Frage jedoch dadurch, daß gar nicht, wie zumeist im Unterbewußtsein geglaubt wird, tatsächlich die Allgemeinheit, der Staat, an die Stelle der tantiemeberechtigten Erben tritt, sondern durchaus private Unternehmer, die dann einfach den ganzen Unternehmergewinn in ihre Tasche stekken. Beschließt der Staat, einen Staatsverlag aufzumachen und dann die tantiemeberechtigten Nachkommen in irgendeiner Weise abzufinden, zu billigem Preis die Werke in das Volk gelangen zu lassen, so ließe sich allenfalls darüber reden.

Daß tatsächlich 30 Jahre nach dem Tode eines Schriftstellers oder Musikers oder Künstlers tantiemeberechtigte Nachkommen zumeist nicht vorhanden seien, läßt sich so ohne weiteres doch kaum unterstellen. Man nehme doch nur den Fall, ein Künstler oder Schriftsteller schaffe ein paar sehr berühmte Werke zwischen seinem zwanzigsten und fünfundzwanzigsten Jahr, habe in dieser Zeit auch geheiratet, ein bis zwei Nachkommen erzeugt und sei dann plötzlich gestorben. Dreißig Jahre nach seinem Tode sind die Frau ca. 50 Jahre und die Kinder ca. 33 respektive 35 Jahre alt, also durchaus in der Lage, von dem Erbe ihres Vaters zu profitieren.

Man kann auch nicht sagen, daß es für die Lebenseinnahme eines Künstlers belanglos sei, ob die Schutzfrist über 30 oder 50 Jahre gehe, im Gegenteil repräsentiert ein Werk, auch wenn es pauschal verkauft wird, eine größere Geldsumme bei 50 Jahren Künstlerbesitz als bei nur 30 Jahren.

Zugegeben, daß dies für die allermeisten der Schriftsteller, Komponisten, Kunsthistoriker, Gelehrten, Künstler reine Theorie ist. In 30 Jahren wird kein Hahn mehr nach unseren Büchern krähen. Aber es gibt immerhin doch eine ganze Reihe Ausnahmen, und es ist nicht einzusehen, warum aus den oben angeführten Gründen heraus der Berufsschriftsteller eine andere Stellung einnehmen soll. Man kann das Monopolrecht eines Verlegers nach einer bestimmten Frist beenden, aber der Tantiemebezug der Erben — Frau und Abkömmlinge bis zu den Enkeln — von den neuen Verlegern, hat weiterzugehen. *Alfred Kuhn.*

BERICHTIGUNG

Dr. H. Rinnebach, der Verfasser des in Heft 20 veröffentlichten Aufsatzes „Echt oder Fälschung", bittet mitteilen zu dürfen, daß er bei dem Satz auf S. 673 „als Adolf Furtwängler — —" übersehen habe, auf das Werk von Adolf Donath „Die Technik des Kunstsammelns" zu verweisen, dem dies Zitat entnommen wurde.

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

VOM DEUTSCHEN MARKT

Für den 20. November ist bei Hollstein und Puppel die Versteigerung einer umfangreichen Kupferstichsammlung angesetzt, Farbstiche, Schabkunst-Blätter, Radierungen, Handzeichnungen meist des 18. Jahrhunderts. Es sind zum Teil Stücke von hervorragender Qualität, die dem Bedürfnis der Gegenwart entgegenkommen, das sein besonderes Interesse dem 18. Jahrhundert zugewendet hat, ganz entzückende Blätter von Boilly-Legrand, von Bonnet-Huet in Farben gedruckt, von Bonnet-Boucher, von Demarteau-Huet, eine wahre Augenweide für den Sammler.

Am 23. und 24. Nov. bringt Jac. Hecht in Berlin Moderne Graphik zur Auktion: Wir finden Boehle, Kollwitz, Kalkreuth, Leibl, Millet, Whistler, Zorn, Corinth, Slevogt, Munch, Meid, Nolde reich vertreten. Aber auch Meryon, Cameron, Haden, Israels, Menzel, Klinger, Thoma, Corot, Rops und Brangwyn. Der Katalog ist gut und sachlich — nach bewährtem Vorbild.

Am 23. November wird bei Hugo Helbing in Frankfurt a. M. der zweite Teil der Sammlung August Sprösser, chinesische Kunst, insbesondere Frühkeramik der Han-, Tang- und Sung-Zeit zur Auktion gelangen, während am nächsten Tag sich die Fayence-Sammlung eines Frankfurter Sammlers anschließen wird, hauptsächlich süddeutsche Fayencen.

Am 30. Nov. und 1. Dez. bringt Rudolf Lepke die Sammlung Jacques Mühsam heraus. In ihr stehen die Skulpturen an erster Stelle. Besonders seien hervorgehoben die Spanische Madonna des 13. Jahrhunderts und die kunsthistorisch wichtigsten Stücke der Sammlung, die beiden Birnholzbrustbilder von der Hand Konrad Meits aus Worms. Sie sind in der Literatur wohl bekannt. Die Barockplastik bildet mit so ansehnlichen Werken wie der Flucht nach Ägypten, der Figur des Nicolaus v. Bari mit den Drei Königen im Taufkübel einen sehr beträchtlichen Teil der Kollektion. Der ausführliche, tadellos illustrierte Katalog ist eingeleitet durch Otto v. Falke.

Ebenfalls am 30. November wird bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. die Sammlung des Grafen Fouché d'Otrante versteigert werden, deren Katalog auf Angaben von Meier-Gräfe fußt. Vor allem sind die Werke des Kreises von Barbizon vertreten, darunter ein großer von Meier-Gräfe expertisierter Millet mit statuarischer Staffage. Wir finden Bilder von Corot, Daubigny, Dupré, Courbet, Troyon. Von den Impressionisten sei hingewiesen auf zwei Bilder von Renoir.

Schon jetzt sei kurz aufmerksam gemacht auf die große Porzellan-Auktion der Sammlung Friedrich Girtanner, Zürich, die am 8. und 9. Dezember bei Rudolf Lepke stattfinden wird, über die wir im einzelnen in unserem nächsten Hefte ausführlich berichten werden. *K.*

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

AUKTIONEN IN DEUTSCHLAND

Die Auktion deutscher Bilder des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz von Theodor Schall, die Ende Oktober bei Paul Cassirer stattfand, und in der sich hauptsächlich kleinere Bilder bedeutender Namen befanden, war gut besucht und materiell sehr ergiebig. Handelte es sich doch gerade um jene kleinen hübschen Stücke eines gepflegten Geschmacks, die nicht mehr als ein paar tausend Mark kosten und für die sich nunmehr langsam wieder ein Publikum zusammenfindet. Die Preise lassen also im allgemeinen Rückschlüsse für den Kurswert von Meisterwerken nicht zu. (Die Liste derselben wird in unseren „Ergebnissen" veröffentlicht.)

Die anschließende Ostasienauktion Richard Seligsohn war sehr belebt, die Schätzungen wurden etwa um die Hälfte überboten. Am stärksten gefragt war Porzellan, das ja auch am besten vertreten war. Eine hohe Vase der Mingh-Zeit, Vögel und Landschaft in Unterglasurblau, Kupfergrün und Eisenrot brachte 2300 M., eine hohe Flötenvase der frühen Kang-hsi-Zeit, fünffarbig, 2200 M.

Die Preise, die für Graphik und Handzeichnungen am 1. und 2. Oktober bei Graupe erzielt worden sind, können befriedigen. Daß für alte Handzeichnungen wenig Sinn vorhanden ist, ist eine Tatsache, die wir hier mehrfach mit Bedauern festgestellt haben. Hier haben sich die Dinge seit früher kaum verändert. Die Corinth-Zeichnungen lagen zwischen 50 und 250 M. Von den Graphiken brachte das „Mädchen mit Hut und Maske" (schw. 12.) erster Abzug des sehr seltenen Blattes

210 M. Sonst lagen die Probedrucke etwa um 30 M. herum. Bleistiftzeichnungen von August Gaul kosteten im Durchschnitt 100 M., seine Graphik zwischen 25 und 40 M. Von Klinger brachte die Brahms-Fantasie 1200 M., von den Einzelradierungen konnte sich keine über 50 M. erheben. Im Gegenteil! Cyklen von Käthe Kollwitz waren diesmal nicht vorhanden, die einzelnen Blätter wenig begehrt, nur „Überfahren“ (S. 104) konnte 150 M. erzielen. Zumeist gab man 30—40 M. für die früheren Blätter. Stark interessierten einige Stücke von Wilhelm Leibl, das „Bauernmädchen mit Hut“ kostete 155 M., „Der Raucher“ 135 M., die „Alte Pariserin“, ein alter Abzug auf Bütten, 155 M., der „Trinker“ 120 M. — Die frühen Blätter von Liebermann lagen zwischen 50 und 70 M., die späteren waren wenig begehrt: zwischen 20 und 30 M. — Von Hans Meid ging der „Don Juan“, 15 Originalradierungen, Vorzugsausgabe, mit 800 M. in andere Hände. Menzel erzielte mit dem ersten Entwurf für den Umschlag zu den Illustrationen der Werke Friedrichs des Großen 150 M. — Die Radierungen von Nolde kosteten zwischen 25 und 30 M., ein Aquarell „Gewitterlandschaft“ wurde mit 140 M. bezahlt, ein ebensolches „Kopf eines Südsee-Insulaners“ mit 155 M. — Mag sein, daß die große Menge der angebotenen Blätter den Preis im ganzen gedrückt hat. Von Slevogt seien nur die Randzeichnungen zur Zauberflöte genannt, die mit 1050 M. bewertet wurden. — Die 10 farbigen Lithographien „Elles“ von Toulouse-Lautrec kosteten 1000 M. Bemerkenswert hohe Preise erzielte Anders Zorn, für „Badende Gossar“, (A. 89) wurden 650 M. ausgegeben, für Nils Kreuger (A. 123) 800 M., Morakulla vid Fönstret (A. 125) 700 M., für Gammal Ballad II (A. 128) 700 M., für Hemula I (A. 198) 600 M., für Antonin Proust (A. 33) 500 M., für das Bildnis Liebermanns (A. 55 II) 550 M. — Es zeigt sich, daß die Klärung des Marktes durchgeführt ist, man mit festen Preisen rechnen darf und besondere Überraschungen nicht erlebt werden. Die Expressionisten sind augenblicklich nicht beliebt, und auch bei den Favoriten der Inflation bewahrt das Publikum seine kühle Überlegung.

Kurz sei über die Chodoviecki-Auktion berichtet, die bei Hollstein und Puppel stattgefunden hat. Die Preise für die Hauptblätter waren gut und zeigen ein wachsendes Interesse. Die Federzeichnung „Apollo auf dem Pegasus“ brachte 225 M. 850 M. wurden für den „l'Hombretisch“ angelegt, für die „Schlittenfahrt“ 500 M., für das breitrandige Exemplar der „Zelten im Berliner Tiergarten“ 275 M., für das „Cabinet d'un peintre“ 260 M. *K.*

PARISER VERSTEIGERUNGEN

Die Versteigerung der zweiundsiebzig Bilder aus der Sammlung des New Yorkers John Quinn fand am 28. Oktober unter großem Zulauf, meist Neugieriger, die sich ebenso aus Freunden wie aus Gegnern der modernen Kunst zusammensetzten, statt. Ein Teil der öffentlichen Meinung war gegen die Versteigerung mobil gemacht worden, so daß man sich in die Zeit der ersten Fauves-Ausstellungen des Herbstsalons zurückversetzt denken konnte. In der Tat führte die Sammlung Quinn, wie sie sich hier bot, in die Gärungsperiode der zeitgenössischen Kunst. Als der Ausrufer Bilder von Rouault, Matisse, selbst von Derain und Dufy über die Köpfe der Zuschauer hielt, gab es Gelächter und Protestrufe. Offenbar war es diesen „Kennern“ unmöglich, die Werke als Dokumente wichtiger aber vergangener Phasen im Schaffen der Künstler anzusehen, war es ihnen verborgen, daß Matisse unterdessen aus einem „fauve“ ein gefiederspreizender Pfau geworden ist, daß Dufy Tapetenmusteraquarelle malt, daß Rouault, über das Nur-Karikaturale hinausgelangt, in seinen Gouachen, die das schärfste Salz der Zeit würzt, die Nachfolge Daumiers angetreten hat.

Besonders aber diskreditierte eine gewisse Presse die „Bohémienne endormie“ des Douanier Rousseau und zerpflückte die lyrisch-ekstatischen Äußerungen Jean Cocteaus über dieses Werk im Vorwort des Katalogs. L'Oeuvre, ein sonst aufgeklärtes fortschrittliches Blatt, schrieb: „Welche tourte magnifique wird dieses Bild erwerben?“ Es war der Kunsthändler Bing, der dafür 520 000 Frs. (+ 19½ %) gab. Der Schätzungspreis hatte 800 000 Frs. betragen. Ich glaube kaum, daß ein zeitgenössisches Bild je eine solche Karriere gemacht hat. Das 1897 gemalte Werk wurde kurz vor dem Krieg für ein paar hundert Franken erworben, 1924 kam es an Quinn für 175 000 Franken, damals etwa 10 000 Dollars. Jetzt wurden dafür etwa 20 000 Dollar bezahlt. Die Zeitungen registrierten dieses Ergebnis als Bluff, als ungesunde, ja frevlerische Spekulation, als Verirrung des Kunstgeschmacks. Man kann die Sache auch anders ansehen. Bei manchen auserwählten Objekten, zu denen dieses Bild — das Hauptwerk Rousseaus und eine repräsentative Leistung der europäischen Kunst um 1900 — zu rechnen ist, versagen die üblichen Schätzungsmethoden, der Geldwert dankt

ab zugunsten eines, wenn auch noch so imaginären Kunstwertes. — Es wäre zu wünschen, daß dieses Bild aus dem Kunsthandel in ein deutsches Museum, in eine deutsche Sammlung gelänge. Wer aber kann es sich leisten, diesen am 28. Oktober erlegten Preis zu überzahlen, wer wagt aus Snobismus oder Enthusiasmus heraus ein derartiges Attentat gegen private oder staatliche Ökonomie?

Die Versteigerung brachte insgesamt 1 639 950 Frs. Die Rouaults kamen auf 10 000—23 000 Frs, ein Selbstporträt Derains auf 30 500 Frs., die Guitarristin von Marie Laurencin auf 31 500 Frs. Eine nicht über die koloristischen Fundamente hinausgelangte Sainte-Victoirelandschaft Cézannes erzielte 280 000 Frs., Matisses „Liegender Akt" 101 000 Frs., sein „Hut mit Rosen" 40 000 Frs. Wie ein alter Meister stand ein Pissarro mit einem „Hafen von Havre" dazwischen, es wurden dafür 49 000 Frs. gegeben.

Die Versteigerung des „Salon du Franc" (über den im Ausstellungsteil dieses Heftes mehr gesagt wurde) am 29. Oktober brachte für 150 Nummern 750 000 Frs. Der Geste der schenkenden Künstler ist also mehr Bedeutung beizumessen als dem finanziellen Ergebnis. Den höchsten Preis erzielte Van Dongens „Anatole France", 95 000 Frs. Der Erwerber ist der französische Staat, wohl mit Hilfe einer ihm zur Verfügung gestellten Summe. Picasso kam auf 79 000 Frs., Per Krohg auf 7 200 Frs., Pascin auf 15 500 Frs. Für die meisten Bilder von guter Qualität wurden 1500—3000 Frs. bezahlt. Es waren gesunde, durch keine Kunsthändlerpolitik verfälschte Preise. Die Versteigerung verlief nicht ohne Skandal. Als ein marmorner Frauenkopf des Rumänen Brancusi, der die Reinheit der Form bis zu geometrischer Primitivität treibt, ausgeboten wurde, erscholl im Saal unter Führung André Bretons ein Rollpfeifenkonzert der Surrealisten. Die Kundgebung war nicht xenophobisch motiviert, denn Max Ernst, der deutsche Maler, der hier als ein Haupt der Surrealisten lebt, war selbst zum „Salon du France" eingeladen worden, ohne freilich mitzutun. Die „Rollpfeifen" traten wieder bei Van Dongens „Anatole France" in Aktion. Sie richteten sich diesmal nicht gegen den Künstler, sondern gegen das Modell: „Das Porträt einer ‚Ordure' bezahlt man so teuer!" rief man. Offenbar kann sich der Betätigungsdrang der Surrealisten in der Kunst allein nicht ausleben — wie es seinerzeit bei den Futuristen der Fall war. Sie brauchen die Sensation der polizeilichen Sistierung. Echte Kunst aber absorbiert alle Kräfte. Das ist ihr Haß gegen Brancusi. *Albert Dreyfus.*

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

DER STREIT UM BÖCKLIN II.

Inzwischen ist, nachdem in Heft 17 dieser Zeitschrift bereits auf die bevorstehende Kontroverse im „Repertorium für Kunstwissenschaft" hingewiesen wurde, Heft 4/5 dieser Zeitschrift erschienen, das ausschließlich den Wendlandschen Böcklin-Funden gewidmet ist. H. A. Schmid einerseits — Ludwig Thormaehlen andererseits rechtfertigen jeder ihre Überzeugung und das Fazit ist, daß eine Klärung im Ganzen schon deshalb nicht möglich wurde, weil Standpunkt gegen Standpunkt, Indizienbeweis gegen Indizienbeweis stehen. Objektiv gesehen, hat Thormaehlen zweifellos unrecht, wenn er nachweisen will, daß Böcklin damals seine Reise nach Rom unbedingt zu Schiff von Marseille aus gemacht habe, während H. A. Schmid seinerseits beweisen kann, daß für diese Annahme jeder Anhaltspunkt überhaupt fehlt. Auch sonst scheint Thormaehlen im Gefühl, sämtlichen aufgetauchten Böcklinlandschaften unbedingt den Stempel der Echtheit aufdrücken zu müssen, ein wenig zu sehr in seinem sonst klugen und oft überzeugenden Aufsatz die naturgegebenen Einwände von Schmid u. a. zu übersehen. Er baut einen Indizienbeweis auf, der aber an entscheidenden Stellen brüchig ist und von Voraussetzungen ausgeht, die biographisch kaum zu Recht bestehen. Deshalb sind und bleiben Schmids Zweifel durchaus begründet. Dennoch dürften wohl ⅔ dieser Arbeiten unzweifelhaft dem jungen Böcklin zugesprochen werden, die darum eine bis dato unzulänglich belegte Epoche im Werk des jungen Malers vielsagend erhellen. *B.*

BERLIN

Die Galerie Goldschmidt-Wallerstein veranstaltet im November eine Ausstellung von Bildern des Hofmalers Friedrichs des Großen, Antoine Pesne (1683—1757). Es werden in der Hauptsache unbekannte Werke aus Berliner Privatbesitz gezeigt.

Pablo Picasso

Von OSKAR SCHÜRER / Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln [1]

„Car seule la réalité, même bien recouverte, possède la vertu d'émouvoir."

FASZINIERENDE Erscheinung! Umjubelt — geschmäht. Durch zwei Jahrzehnte Pol der Moderne in der Malerei, nicht nur in Frankreich. Aufbrechend aus dumpfer Schwere zu beschwingtestem Lied, — plötzlich vorstoßend zu revolutionärer Tat, — jäh absinkend in milden Klassizismus, — heute Realist im Bildnis, auf der Fläche wuchtiger Dekorateur. Rastloses Schaffen, das neben Gesten wieder Meisterwerke hinwirft. Blüte reifer Jahrhunderte, vom wissenden Gestern schwer erfüllt. Und doch zu neuem Aufbruch stets bereit, doch immer die Blüte des Heutigsten pflückend, eh' er die Felder niederbrennt, die er verläßt. Leidenschaftsjäh, unerbittlich, Eroberer — Flüchtling, Träumer — Fanatiker der Tat, heiß Liebender und Verächter! Wer ist Picasso?

Man hat Mühe, dies Werk zusammenzusehen. Abrupt wechselt die Ausdrucksform und wahrlich — das überviele Literaturgerede um eine jede dieser Formen hat das Verständnis des Gesamtwerks nicht eben erleichtert. Wer Picasso an der einzelnen Form zu packen sucht, gleitet aus. Picasso — obgleich fanatischer Former — hat sie zu tief durchschaut, als daß er an ihre Einzigkeit noch glauben und glauben lassen könnte. Zwischen den Formen, unter ihnen, treibt sein einheitliches Sehen. In den Vorformen, der spontanen Bildnerei, sind seine Kernimpulse zu belauschen. Da zwingt unter allen „Perioden" hindurch ein immer Gleiches sein Wesen ins Bild: das scharf Federnde, elanvoll Zuckende, das stoßartig Packende seiner Kontur, das immer und überall sein Schaffen strafft, ob es nun in zarter Melancholie der frühen Bilder, ob in Kubistik, ob in Klassizismen es sich entlädt. Darunter der Gegenzug: schwere Massigkeit, in die die Form abdumpft, stete Lockung ins formlose Nichts, — trübe Folie, gegen die jenes Scharfe sich gleichsam zur Wehr setzt. Zwischen beiden die schwingende, leis arabeske Linie von Frage und Traum, süß tröstendes Spiel gelassener Freuden, bindend die Pole, und alle Zauber der kosenden Farben bergend, die streichelnd sie umflehn. — Dies die Urlaute Picassistischer Formung, voller Spannung schon sie, das gesamte Schaffen — in leiser gegenseitiger Variation — durchziehend.

Und über ihnen die Schicht der Perioden. Auch sie hat man zusammenzusehen, — will man dies Wesen als Einheit erfassen: Wesensseiten, in die sich dieser Charakter in der Zeit auseinanderlegt. Aus der Grundspannung zitternder Lebensangst der Dekadenz, die sich im Stoßartig-Jähen zu kompensieren trachtet, löst sich zunächst ein dekorativer Zug dieses Wesens, verabsolutiert sich im Kubismus. In scharfer Reaktion dann der andere Wesenszug: der klassizistische. Und jüngst — in wiederholter Dialektik — von neuem das Dekorative. Doch nie in völliger Isolierung. Immer schwingen die andern latent und leis bestimmend mit. Übersieht man über dem jeweils ausgeprägtesten die andern, so zerfällt dies Werk in die unvereinbaren „Perioden". Sie gehören zusammen. In ihnen tritt der komplexe, sehr komplizierte Charakter, wie er sich aus den spontanen Formimpulsen aufdeutete, auseinander in seine Elemente, löst sie in bestimmten Gestaltungsmoden aus, ohne jemals eines von ihnen ganz aufzugeben. Die Bedingungen dieses Auseinandertretens, die besondere Form dieser Folge, muß ein Blick auf die Entwicklung weisen.

[1] Reproduktionserlaubnis erteilten Dr. h. c. Reber (Lugano) und D. A. A. (Galerie Flechtheim).

Man hat sie in Paris gerne aus der französischen Tradition heraus gedeutet. Das aber läßt Brüche klaffen, die durch Begeisterung verdeckt werden sollten. Picasso ist Spanier. Wesentliches seiner Entwicklung gründet hier: die Brechung eines urtümlich-spanischen Empfindens im Spiegel französischen Formbewußtseins. Die herbe Gegensätzlichkeit dieses Wesens, das Stoßartig-Zwingende und wieder Schmelzend-Verrinnende, das Plötzliche, Scharfe und wieder Dumpf-Versinkende, — es ist spanisches Erbe. Gestählte Grandezza, durchquält von maurisch-jüdischem Blut, iberischer Fanatismus und arabisches Märchen — Picassos Malerei hebt all diese Tiefen herauf und führt sie dem zuchtvollen Elan des Nordfranzosen entgegen. Substanz seines Sehens ist Spanien. Immer bei neuem Aufbruch drängt sie herauf — bezeichnend, daß unter seinen ersten kubistischen Versuchen Ansichten nach spanischen Städten sind, diesen von Natur aus „kubistischen" Aufgipfelungen körperlicher Massen! — Und diese immer wieder frisch aufbrechende Substanz fügt sich dann gerne der französischen Form. Erst diese Begegnung läßt die Spannung erklingen, aus der diese Gestalt erwuchs.

Sohn eines Malers, von Kind auf hineingewachsen ins Unerläßliche bildnerischen Ausdrucks, frühreife Blüte in einer unheimlichen Welt. Spanische Luft umdumpft ihn. Er malt in kräftigen, aber schweren Naturalismen Aufgaben des Schülers. Dann: monomanische Versunkenheit einsamer Gestalten. Als ob das ihm kernhaft Verwandte der Heimat zu dicht ihn bedrückte, als ob allzu Gleiches der Umgebung die offene Entfaltung versagte, — dumpf droht diese Welt. Eigenste Art erkennt sich erst in der Berührung mit Paris, dem klaren, spiegelnden. Eigenstes Gesicht bricht auf. Dumpfheit der Figuren löst sich in zitternde Gerecktheit, die nahen Dinge flüstern inniger von ihrem Geheimnis. Ein unermeßlicher Horizont, aus Verschleierungen drohend, rückt an aus der Tiefe. Dumpfheit des Träumenden birst auseinander in Stolz und Angst.

Spannendes Gegeneinander der Gefühle. Aus ihrem Ringen schmerzhaft geläutert ein herber Durst nach Taten. Aber Angst, die in diesem Wesen quält, läßt ihn nicht frei. Er verzehrt sich in brennenden Nihilismen, umdichtet sich mit Märchen und Symbolen, zuckt aus in schimärische Liebe einer bleichen Welt. Giftblüten, grausam und süß, geliebte Gestalten des Schmerzes. Vor ihrer Zärtlichkeit sinkt er nieder, — reißt sie wieder hart empor. Erlöst sich in zartestem Farbgeflüster. Das Leben droht. Er flüchtet ins Letzte, Verworfne und Zerquälte, dorthin, wo Elend die Seelen nackt gebissen hat, — wo nur noch der Sturz bleibt ins Lachen, ins öde Spiel —: Tanz auf dem Seil überm Abgrund, — Dämmergrau des Bettlers.

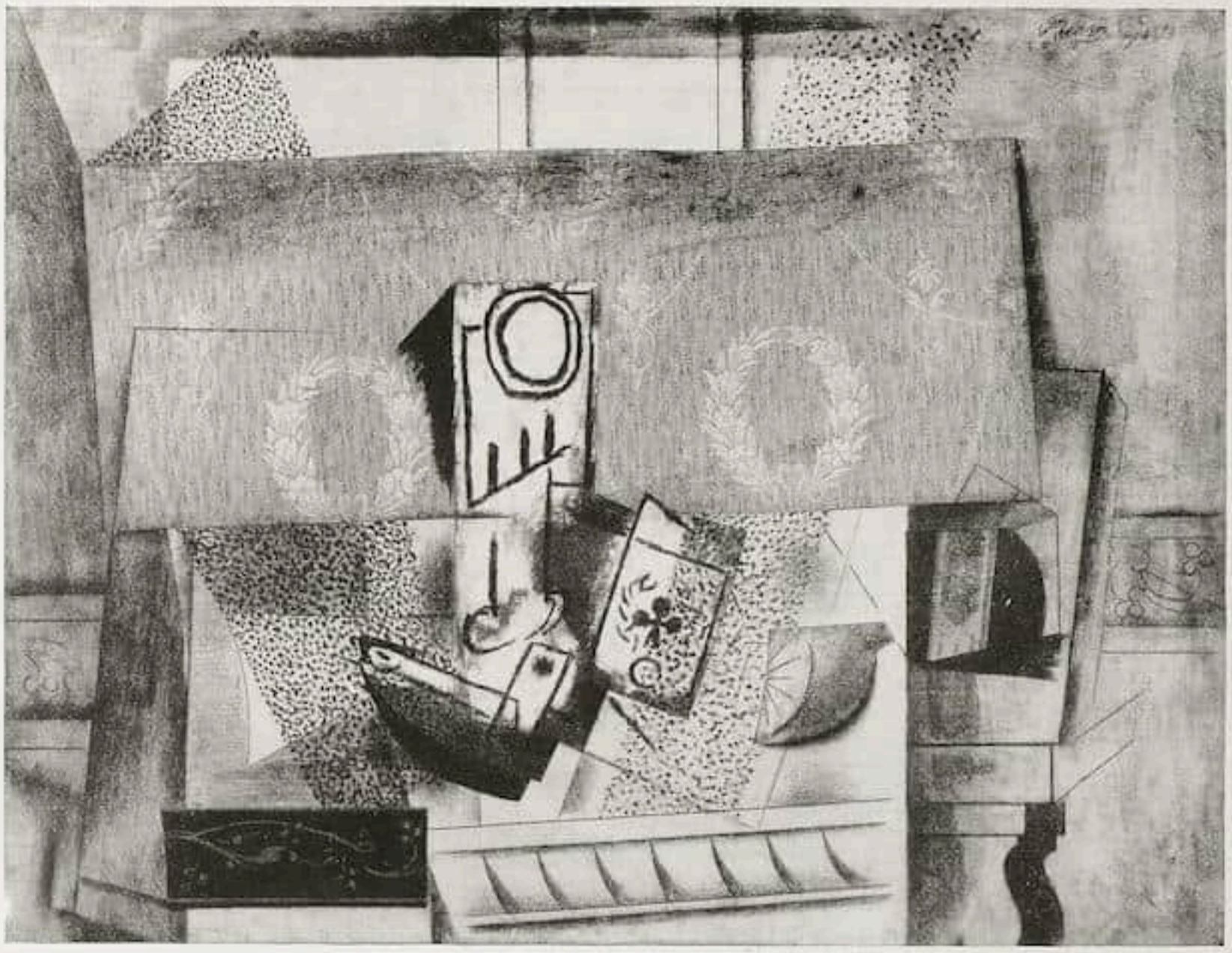
Sublimstes subjektives Empfinden — nie objektive Gestaltung fremden Lebens, nie „Armleutemalerei". Zusammenflüchten leidender Seelen in der seinen. Melancholie bis zur Groteske. Wissen ums Chaos — und schmerzliche Freuden seiner Überwindung im Lied. Leidvolle Lieder, diese Bilder in Blau und Rosa: persönlichstes Geständnis.

Doch voller Kampf um die Form. Sein Spaniertum umwirbt Greco, schmilzt an ihm ab. Paris erlöst ihn. Und es erzieht. Er verarbeitet die Einflüsse der französischen Tradition. Geht oft bis nahe an die Kopie: Daumier in der Brechung eines lyrischen Temperaments, Cézanne, in reine Gefühlswerte übersetzt. Kompositionen nach Puvis de Chavannes — bis hin zu Hans von Marées — Vorklänge der Raumproblematik („Knabe mit Pferd!"). Toulouse Lautrecs betörende Lässigkeiten in der zuckend geladenen Form. Und schon die Primitive — wie sehr hat er sie geliebt, ja, gehört er nicht zu ihren Entdeckern? Einbruchsstellen all dessen treten klar hervor, er verbirgt sie

Im Café. Öl. 1902

Der Schauspieler. Öl. 1904

Pablo Picasso



Pablo Picasso. Der Kamin 1913 — Sammlung Alfred Flechtheim

Pablo Picasso. Stilleben mit toten Vögeln. Öl — Sammlung Dr. Reber-Lugano

nicht, verarbeitet alle Einflüsse langsam und sicher bis hin zu seinem latenten Klassizismus, in dem er die zarten Gestalten seiner Seele birgt.

Da plötzlich — andere Bildwelt: Köpfe, blockmäßig schwer, Form wie aus Stämmen gehauen, wuchtig und hart, breite, derbe Konture. Massigkeit, in einfachsten Umriß gedrängt, Farbe in gestauter Zurückhaltung, braun und grau, dumpfe Folie für die polternde Form. Dahin alle Zartheit der traurigen Ekstasen, aller Schmelz der Linie, der zartgestuften Tönung im Bild. Als ob die Primitive, die schon in die vorigen Bilder eingedrungen war, alle andern bildenden Kräfte nun zerstampfte. Sie ist nur Medium. Man spürt, Ursprüngliches setzt sich durch: Körperlichkeit, festes Volumen drängt vor. Bis zum Bersten sind diese Köpfe geladen mit plastischer Intensität. Wie Beschwörung mutet es an. Als würde dieser Welt schwanker Schemen plötzlich die Gefahr des Raumes bewußt, als wollte sie sich wehren gegen tödlichen Atem, der ehedem die Figuren zerrinnen machte, die Konture wehn, die Farben schmelzen ließ im Nichts der Hoffnungslosigkeit, des müden Spiels. Wille zu plastischer Körperlichkeit stößt roh alle früheren Träume fort, stellt sich dem Raum entgegen — schafft ihn, indem er ihn bekämpft. — Die Grundformel des Kubismus ist gegeben.

Weiter treibt der Prozeß. Kraft des Konturs nimmt zu. Spannung des Bildes, vorher in der ganzen Figur gestaut, sammelt sich in Linien des Umrisses. Er stemmt sich in Überschneidungen und plötzlicher Kurvatur in die Körper hinein, wirft sie in seinen Rhythmen herum, stellt Kanten und Flächen immer schärfer gegen den Grund. Aus dem Zusammen der Dinge wird Gegenüber, aus dem Ineinander ein Dazwischen. Und dieses Zwischen reißt alle Spannungen an sich. Der Raum, ehdem in die Gründe verbannt, spült herein, beißt die Konture bloß, nagt an den Kanten. Höhlt und beult und schneidet die Gegenstände in scharfe Kuben, bis sie bersten. Raum sprengt die Körperwelt, er nun Gesetzgeber der sichtbaren Welt.

Und jener Prozeß einer plastischen Auseinandersetzung mit der Sichtbarkeit beginnt, der unter dem Namen „Kubismus" so viele Erläuterer und Jünger gefunden hat. Die Fülle der Kommentare erübrigt hier detailliertes Verfolgen seiner Stufen[1]. Er ist radikale Abwendung vom zertrümmerten Naturvorbild, — ist eigengesetzlicher Bau des künstlerischen Gebildes. Wie die Forderung nach Klärung der Formwerte zunächst alle naturgegebenen „figuralen" Bindungen und Licht-Schattenwirkungen verbannt, dann auch die Farben fast verdrängt bis auf die ätherischen Spiele des Grau-Weiß, wie der Raum an Hand der Gegenstandsteile optisch faßbar gemacht, determiniert und gestaltet wird, von der festen Basis im Grunde aus sich vorschichtend bis zur Spitzenkante des Gegenstandes, wie das „equilibre" des Bildes gebaut wird unter Einbeziehung unseres „Wissens vom Gegenstand", das an bezeichnendsten Form- und Farbaussagen des Dargestellten assoziiert, in den plastischen Prozeß, in die Konstituierung des Bildgegenstandes, und wie bei alldem die Vereinigung von klärendem Lokalton und präzisesten Wirklichkeitsfakten — bis zur Einfügung realer Stoffe in das Bildgefüge, bis zum Hinauftreiben des Bildes in die Skulpto-Plastik — erstrebt wird, das vollzieht sich mit einer künstlerischen Logik, wie sie nur in der Atmosphäre lateinischer Klarheit, der Einheit von ars und cognitio erstehen kann.

Gegenüberstellung mit gleichzeitigen deutsch-russischen Bestrebungen soll profilieren. Hier wie dort Zurückgehen auf die Grundprobleme der Malerei: Darstellung des Räumlichen auf der Fläche, — Abstimmung der gereinigten

[1] Wir verweisen hier nachdrücklich auf das Buch von Daniel Henry: Der Weg zum Kubismus. Delphin-Verlag. München 1921.

Formelemente ins Ensemble des Bildes. Also Gleichheit des Themas, Unterschiede erst in seiner Abwandlung: in der Konstitution des Raumes und — ihr entsprechend — im Verhältnis zum Gegenstand. Jene unterlegen ihrer Raumanschauung das Gefühl, wie es aus dem Motiv ihnen aufbricht. Picasso und die ihn begleiteten und ihm folgten, zielte auf Veranschaulichung des Begriffs — wie es eben nur romanische Durchsinnlichung des Begriffes anbietet und zuläßt. Seine Deformationen sind anschaulich gemachtes Begreifen der Wirklichkeit. Das hat ihm den konkreten Gegenstand immer erhalten. Er durfte ihn nicht aufgeben. Er brauchte ihn, um an ihm seinen Begriff zu erläutern: in Distanzen, Hintersichten, Funktion und Idee. Jenen schwand der Gegenstand unter der Ausdrucksform weg: Autonomie des Gefühls bedurfte seiner nicht, ja verdrängte ihn. Das beschwor hier die ganze Problematik des subjektiven Gefühls herauf, bedingte so den ungeklärten Ablauf der Entwicklung, — dem Kubismus hat gerade jene Begrifflichkeit die Logik des Ablaufes gesichert.

Sie aber brachte Picasso den Vorwurf des intellektualistischen Spielers ein. Doch schon die jubelnde Farbigkeit der ersten reif kubistischen Bilder müßte verraten, welch tiefe Befreiung diese neu gefundene Formmöglichkeit, dieser kühne Entschluß zur Zertrümmerung aller konventionellen Formwelt für Picasso bedeutete. Wie ein Paradox mutet es an, daß in dem Moment, als das naiv sinnliche Leben, die naturgegebene „Figur", für ihn abzusterben begann, seine vitalste Sinnlichkeit unter aller Farbaskese in einer erlesenen Koloristik aufbricht. Eine Fülle des absoluten Sehens von solch suggestiver Kraft, daß es das in Trunkenheiten hineingerissene Auge des Betrachters verlockt, über den zertrümmerten Gegenstandswelten neue voll ungeheurer Phantastik aufzubauen, andere Wirklichkeitsträger für plötzlich entfesselte Träume. Und wie dieser Entdeckertaumel sich dann schärft zu wachster Befolgung der angerufenen Gesetze, wie er seine malerische Welt auf ihnen aufbaut, wie er durchstößt bis zur klaren Reife der hohen Kubistik, das zeugt von existentiellem Ernst, der unter Formalismus nie begriffen werden kann.

Sein Erlebnis? Bezeichnend, der Franzose kennt dieses Wort nicht. Sein Leben hebt sich spontan in die Form, die ihm gehört. In ihr erst wird sich bewußt, was an Gewalten unten trieb. In ihr lebt der Romane seinen Jubel, seine Katastrophen. Picassos kubistische Form ist solches Leben. Von verlockenden Nihilismen der Jugendjahre hat er sich freigemacht. Er ist hineingewachsen in dringlichste Forderung der Wirklichkeit. Aussage der Ängste, die sie ihm schuf, reichte ihm nicht mehr aus zu gültiger Gestaltung. Sie blieb subjektiver Willkür verhaftet. Er mußte ihr aktiv gegenübertreten, ihr die Gesetze entreißen, in deren Geheimnissen sie lebt. Es rief ihn vom Erleiden zur Tat, jetzt erst zur männlichen Gestaltung. Leben, heutiges Leben, — wo ist seine Form? Spannenderes, reißenderes Raumerleben ist Leitbewußtsein der Moderne. Picasso, der Maler, nimmt es auf, ist sein entschlossenster Gestalter. Raum ist ihm Heute, Raum ist ihm heutige Tat. Raumgestaltung seine, des Künstlers tiefste Verpflichtung. So treibt er den Keil in banale Sicherheiten unserer Gesichtswelt, deckt ihre furchteinjagenden Relativismen auf, zwingt sie ins Gesetz, das die Reinheit der Form garantieren soll. Sein Ungestüm spellt den Naturraum auf — wie hatte sich Cézanne noch immer gemüht, ihn zu erhalten im Kunstraum! —, im Chaos herrscht nun allein seine, des Kunstraums, bildnerische Funktion. Dekorativismus in radikalster Position — das ist Picassos kubistische Welt.

Ihr Anspruch war groß. Das objektive Gesetz der Form sollte gegeben werden. Wurde er erfüllt? Anschauung des Begriffs — es ist nicht Anschauung

der Welt. Die in sich ruhende Totalität des Kunstwerks war unter Preisgabe der Totalität der Gestaltwelt erkauft. Reinigung, gültige Organisation der Form war erreicht, — nicht aber in ihnen die restlose Erfassung anschaulicher Wirklichkeit. Zwischen Form und Form blieb eine Kluft, die das Bewußtsein überbrücken sollte. Darüber täuscht auch die empfindungsgesättigtste Malerei, die ruhevollste Statik gebauter Formen nicht hinweg. Es hat etwas Tragisches: nicht durch gültigen Deutungsgehalt, durch Geistiges erschüttern diese Tafeln, — ihr Gefühlsgehalt, ihr Sinnliches reißt uns mit, — gerade das also, was überwunden werden sollte.

Hat Picasso selbst es empfunden? Sein Sprung in den Klassizismus deucht vielen als eine jener Harlekinaden, womit dieser große Könner der Verantwortung des komplexen Werkes zu entschlüpfen suchte. Da aber spricht das Bild: „Harlekin, der sich die Maske abnimmt“: — eines der ersten der klassizistischen Epoche. Das Streben zur erfüllten Wirklichkeit, wie es unter allen Kubismen als tiefstes Agens treibt, wie es gerade in dieser Methode des Sehens die geheimsten Dingrelationen aufspüren wollte, — es tritt hinter der begrifflichen Methode wieder hervor, mißt sich — bereichert um klare Ergebnisse vieler analytischer Studien — von neuem am naiv geschauten Gegenstand. Er wieder soll der Kunst die letzte Bewährung sein.

Warum aber Klassizismus? Warum dieser Sprung voller Paradoxie, aus kühnsten Eroberungen diese Flucht zurück ins tote Gestern? Doch: war es ihm tot? Ein Zug zur Klassik treibt ihm, dem Romanen, im Blut. Der Spanier — wühlend in den verschiedenrassigen Schichten seines Wesens — vermag ihm die Form nicht zu geben. Er braucht Paris. Dort ruft ein geheimer Klassizismus die Form ins Maß, bindet in geklärter Mitte ihr Lautes und Leises, öffnet darüber die große Sicht. Er löst Picassos spontanen Ausdruck, befreit ihn zu sich selbst. Klassizismus treibt latent in den „blauen Bildern“, chiffriert im Kubismus. Eine Klassik des Dekorativen ist dessen reifes Ergebnis. Von da zum konventionellen Klassizismus — es war nur Änderung der Methode des Sehens, nicht der Art. Es war für diesen Charakter die spontane Möglichkeit, den komplex gesehenen Gegenstand wieder zu erreichen. Jetzt aber genügte ein latenter Klassizismus nicht mehr. Zuviel Subjektives schlich sich in ihn ein. Vor allem aber: von der begrifflichen Kubistik aus führte kein Weg zu ihm hin. Wohl aber zum absoluten, d. h. stilechten Klassizismus. Den festigt ein Begriffliches, ein vom Naiven schon Abgehobenes, ins Objektive. Dies Begriffliche ist die Brücke, über die Picasso jetzt schreiten muß. Von der Anschauung des Begriffs über die begriffene Anschauung zurück zur Naivität der Anschauung, das ist Picassos Weg. Er erscheint bruchlos, wenn man ihn nur von seinem Wesen und seiner Entwicklung aus verfolgt. Wie oft schon erfüllte der Klassizismus diese Funktion: Überleiter von begrifflichem oder doch begrifflich idealisiertem Sehen zu naturalistischem zu sein. Hier liefern persönliche Bedingungen die modern gültige Entsprechung.

Über alldem soll Picassos Klassizismus keineswegs zu persönlich appliziertem Schemen verflüchtigt werden. Ingres begeistert ihn. Das Gesetz des Klassischen ist angerufen. Es dringt auf jene Anschauung, die an der einmal Gestalt gewordenen Klassik der Antike ihr unverrückbares Maß besitzt. Picassos intime Vertrautheit mit antiker Malerei zeigt sich unzweideutig auf. Da sind Bilder von typisch klassischer Formkonvention: Stellung der Figuren, Faltenwürfe, Artikulation der Glieder, sogar der Mimik — das geht fast bis zu wörtlicher Übersetzung antiker Vorlagen. Darf es wundernehmen bei einem für Klassisches prädisponierten Empfinden, das im Paris des Louvre und der

Bibliotheken zu steter Auseinandersetzung mit jener Formwelt verlockt war? Dem lateinischen Genius lebt die Antike. Formentlehnungen aus ihr sind ihr lebendiger Tausch, nicht Ausgrabung oder Geste. Warmes Blut durchspült ihm die begriffene Form. Wie spontan Picasso den Klassizismus ergreift, weisen die Bilder überzeugend: der geheime Unterton seines Wesens — in ihm quillt er wieder auf: Schwere und Massigkeit. Der Kubismus hatte ihn zurückgedrängt unter dem stählernen Bau der Form. Jetzt lädt er sich wieder ab, in Stilbewußtsein eingekleidet, — wie hoch steht das dem Romanen! Mit einer wahren Wollust läßt er sich hinab in diese oft unförmig quellenden Leiblichkeiten, in ihre Dumpfheit und massige Lagerung. Es schafft ihm die schwere Materie, an deren Widerstand er seinen Formwillen gestalten lassen kann. Die beiden Urgegner seiner Veranlagung stehen sich wieder gegenüber: das Dumpfe — das Jähe. Objektiver „Stil" adelt jetzt den Kampf der Instinkte. In geläuterter Form packt Picasso zu. Vom Klassizismus der Linie ist er fortgeschritten zu einem Klassizismus des Raumes. Raumwirklichkeit ist es, die er nun einströmen läßt in die Buchtungen der Gestalt, nicht mehr lähmt und abdumpft in flächigen Hintergründen, sondern — klar gefügt in Schichtung der Kuben — als vollen Wert mit hereinnimmt ins Bild. Oft fordert gleiches Thema Vergleich mit vorkubistischen Bildern heraus. Dort alles in die Einstimmigkeit lyrischer Bewegung hineingezogen, die nur die Linie als Kompositionsträger zuläßt. Hier — schon in der Stellung der Figuren — raumdeutendes Gegeneinander. Alle Einzelzüge nehmen es auf, formen es durch. Winkelstellungen der Glieder deuten die Raumachsen aus, ihr Übereinander, Voreinander, Gegeneinander modelliert und aktiviert die Räumigkeit. Große Umrisse halten sie doch wieder zusammen: sie bleibt Ausschnitt aus dem Naturraum. Der Vergleich soll die frühen Bilder nie abwerten. Sie ruhen in ihrem Gesetz. Für die Erkenntnis dieser Entwicklung ist er aufschlußreich: im Räumlichen sucht sie die Wirklichkeit zu packen.

Allmählich erweicht sich das formale Schema. Seine Träger schmiegen sich tiefer in die feste Körperlichkeit hinein, sie umklammern nicht mehr, sie durchdringen. Die Konture laufen milder, die Farben erwidern sich in linderen Übergängen. Der harte Aufprall von Flächen- und Raumachsen ist zurückgeschoben in den Hintergrund, wo er nun dessen Folie bildlebendig organisiert. (Immer noch wird vom festen Hintergrund aus vorgebaut.) Ein neuer Lyrismus ergießt sich über die Figurenwelt, ein Lyrismus der Epidermis. Doch kein zerflutender wie ehedem, ein wirklichkeitsfester, hinter dem es knackt und stampft und weht vom Ruck der Gelenke, vom Spiel der Muskeln, vom Atem der Leiber. Eine eigenartige Technik unterstreicht noch diesen substantiellen Lyrismus. Ölgemalte Figuren sind wie mit der Feder kräftig konturiert, Öl packt wie Tusche, tönt wie Aquarell. Manchmal wischt es noch wie feines Pastell darüber. Techniken, die bisher stets gesondert ganz bestimmten Stimmungen vorbehalten waren, — hier sind sie zum komplexen Ausdruck gesammelt. Synthetische Technik entspricht synthetischer Stimmung: sehr allgemeine Motive, — als sollte ihre Allgemeinheit bewahren vor subjektivem Versinken. „Mutterschaft", „Werbung", „Frage", „Sinnende Frau". Alle Ressentiments — und seien es auch die sublimsten — werden gemieden. Klare Balance fängt alle Halbtöne beruhigter Stimmung auf und fügt sie in ihr entsprechender Technik ins ruhige Bild. Die Formen wachsen ins Monumentale, unverrückbar, reif und schwer: Letzte Ruhe der Wirklichkeit ist in diesen Bildern.

Und doch — manche zittern noch von einer geheimen Melancholie. In fragenden Farben, in Brechung der Kurven, in schürfenden Schattensystemen, versteckt aber tief, bricht sie auf. Sie hat dieses Schaffen nie freigegeben. Sie

Harlekin. Öl. 1919

Sitzender Harlekin. Öl. 1923

Pablo Picasso

Werbung. Öl. 1923

Zwei nackte Frauen. Zeichnung. 1920
Sammlung Dr. Reber-Lugano

Pablo Picasso

herrschte in den frühen Bildern, goß in die Kubismen ihren Schmelz, warb in den Klassizismen. Jetzt, so nahe der Wirklichkeit, so nahe dem Menschen, bricht sie nachhaltiger wieder auf, — wie heimliches Schluchzen, das sich zu Taten zwingt — und doch so gerne flüchten möchte zurück in verlorene Gärten, — hin zu den Gauklern überm Nichts, zu den wissenden Kindern. Wo das Leben kühl wird von Geschehen, brennend von Inbrunst, verbrennend bis zur Asche einer köstlichen nature morte.

Drohen Gefahren wieder an, die langer Kampf beschworen glaubte: Lebendiges, das verzehrt, — Menschliches, das sich zerstören muß. Gähnt wieder das Chaos. Was verwehrt ihm die Rast im Ruhig-Menschlichen? Muß es wieder gebannt werden durch die Magie der erzenen Form, — wie ein Jahrzehnt vorher in der unpersönlichen Härte des Kubismus.

Dekorativismen treiben wieder auf. Picasso hatte sie nie ganz aufgegeben. Sie waren immer neben den neuen Kämpfen ums Menschenbild erstanden: Etuden eines gelockerten Kubismus. Jetzt saugt sie dies Schaffen wieder in seine Mitte: flächiger, drastischer, geladen mit unmittelbarer Formsinnlichkeit.

Harmlose Stillebenthemen liegen zugrunde. Aber ihr Schweigen lädt sich mit der ganzen Intensität einfachster Formsymbolik. Lokal aufgetragene Farbflächen sind so unlösbar verspannt, daß es wie Ducken von Raubtieren darinnen lauert. Sie prallen vor aus ihrer Flächenruhe, nagen in unsern Raum herein, drohen mit Zerstörung. Plötzlich entzauberte Dingwelt, aus hörigem Dienste zu satanischem Leben erwacht, giert herein. Als hätte der Dämon dieses Schaffens sie losgelassen, Rache zu nehmen am Menschlichen, das noch immer nicht bezwungen ist.

Schon einmal war ähnliches vorgebrochen aus diesem Werk: in Harlekinbildern der ausgehenden Kubistik. Selbstgesetzlichkeit der Dinge schien das Menschenbild zu zerstören. Keine Norm schien sie bannen zu können, kein Gesetz von außen — bis nur der spielerischste Rahmen sich noch anbot, solch infernalische Feiern zu binden im Gefüge des Bildes: der des Rokoko — wie Hohn auf alle Menschenlust dem Ding zu gebieten. Zuckte es nicht ähnlich aus Bildern des Übergangs zum Kubismus. Unheimliches Zum-Leben-Wollen der hintergründigen Dingwelt, — regt es sich immer in diesem Schaffen, wenn eine sicher geglaubte Form ihm zerbirst? Reckt sich der Dämon des noch Ungestalten immer auf, wenn dieser Künstler über Schluchten schreitet zwischen Form und Form.

Heute wieder auf neuesten Bildern taucht es empor. Aber bewältigter, freieren, tieferen Atems. Es fasziniert uns. Heutiges packt uns an, heutige, unsere Welt. Wo ist ihre Form? Das draußen Wirkliche pocht an unser Bewußtsein. Leben der Dinge wächst in seine Funktion. Alte Bezüge bersten unter ihrem Drang. Dem Chaos noch einmal ausgeliefert. Zerronnen der Glaube an die Gestalt. Wir ahnen Gesetze, sehnen uns hin. Wissen um die Verpflichtung alles Seienden um die Form. Und lauschen, wie eine neue aus dem Leben der Dinge sich langsam hebt, um wieder einzuwachsen in unsere menschlichen Bezüge.

Die gleiten nur mehr wie leise Phantasmagorien um Picassos jüngstes Schaffen. Hingehuschte Zeichnungen muten wie Impressionismen an. Aber Flecken und Lichter sagen Tieferes aus als nur Lichtabenteuer: sie recken sich ineinander und verklammern sich, den Bau von Figur und Bild organisch fügend. Wieder adelt klassizistische Gebärde, jetzt aber nur mehr wie Schemen, fast wie Spiel. Und noch einmal klingt's an wie Rokokoklassizismus: Blüten auf Wellen streuend.

Soll er uns also doch endgültig entgleiten ins Spiel, dieser große Lyriker moderner Malerei? Sollen alle Intensitäten, die aus diesem forcierten Schöpferwillen brachen, vorstießen bis zum Abgrund, dialektisch sich wandelten,—sollen sie letzten Endes in bloßer Zeitwirkung sich erschöpft haben? Soll Richtung geblieben, nirgends zu Weisung gelangt sein, was soviel Kämpfe hervortrieb? Keine Gestalt? Wer ist Picasso?

Mangel an Erleben ist es nicht, was diese große Begabung immer von neuem vor Probleme des eigenen Schaffens stellt. Pole dieses Erlebens hatte die Entwicklung aufgezeigt: abgründiges Dekadenzbewußtsein — fanatischer Wille zur Wirklichkeit, zum heutigen realen Geschehen. Grausame, so moderne Spannung. Wie anders als jene der — wenn man so sagen darf — klassischen Dekadenze des vorigen Jahrhunderts. Die riß ihr Pol ins Irreale, Fantomische hinein. Flucht vor der Wirklichkeit war ihr raison d'etre. Lösende Formel im Künstlerischen wurde ihr so das l'art pour l'art, das Kristall, der „Turm aus Elfenbein". Dem Heute erwächst aus seiner Grundspannung die Parole: l'art pour la vie! — um es extrem zu formulieren. Heutige Kunst sucht ihre Isoliertheit nach Kräften zu sprengen, sucht Leben hereinzuholen in ihre Gestaltungsmittel, um so wieder hinauszuwirken ins Leben. Auch sie zwar stets verlockt in die Losgelöstheit der „nature morte", — doch nicht als in ein Refugium, — im Gegenteil: als auf einem Vorposten, von dem aus sie am reinsten lebendige Impulse des Wirklichen erspürt. Auch alle Ausdrucksträger hochbewußter Dekadenzekunst, — hier wie dort die gleichen: Das Sentimentalische, die Ironie, das Dekorative — sie haben ihre Funktion als Beziehungsdeuter zur Wirklichkeit polar gewechselt. Picassos Ironie z. B. ist nicht Flucht wie die der Romantik, sie ist viel eher Aufspellung der in Konvention verkrusteten Wirklichkeiten, die so ihren Kern offenbaren. Man sollte es bedenken, bevor man das unsinnige Schlagwort einer neuen Romantik in der Moderne nachschwätzt.

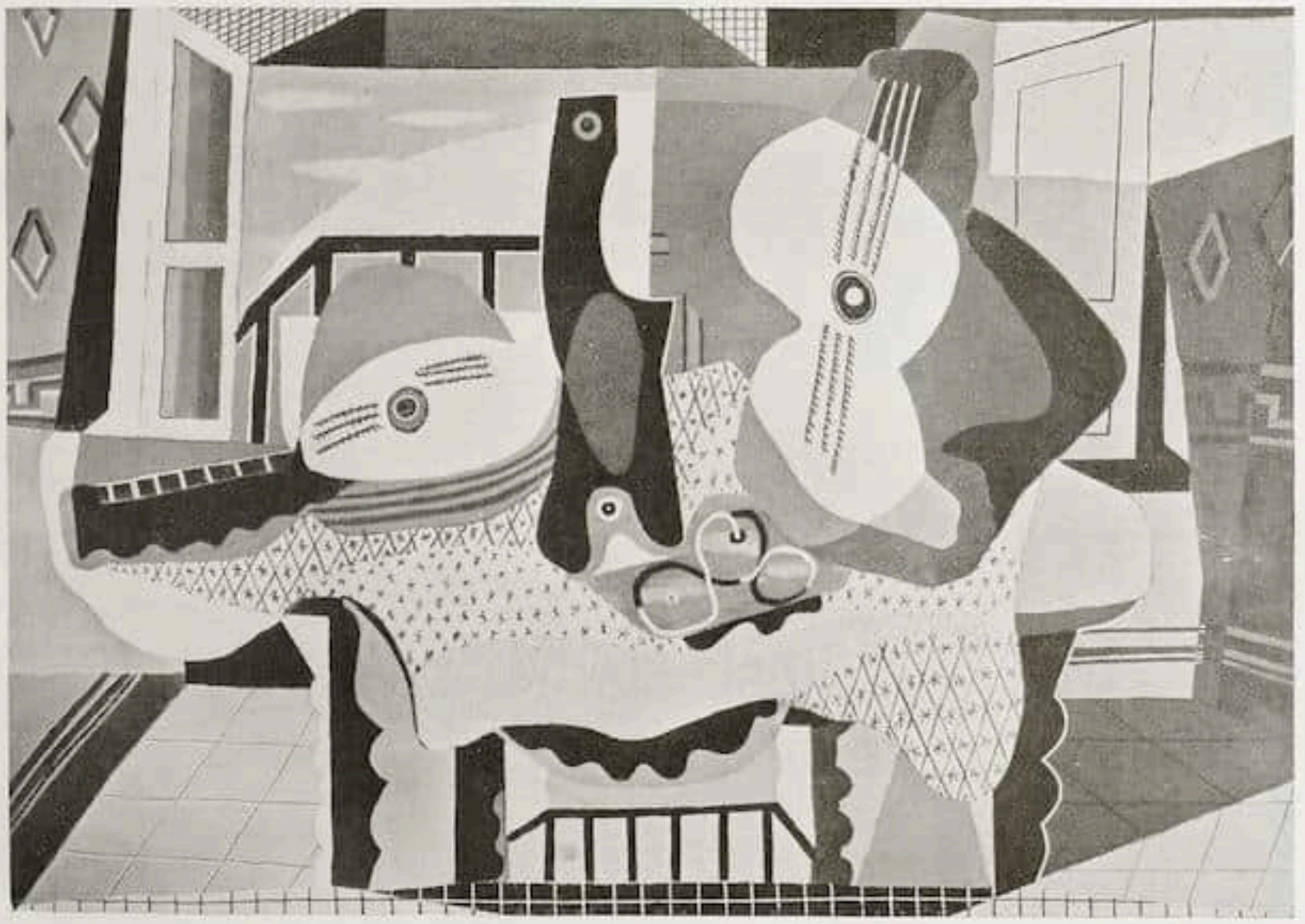
Picasso ist radikalster Exponent dieser modernen Bewußtseinsspannung. Aus Verzweiflungen heraus zum Wirklichen hin um jeden Preis. Die beiden Haltungen seines bildnerischen Wesens, die dekorative, die klassizistische, übernehmen wechselweise die erfüllende Funktion im Prozeß dieser Entwicklung. Das Dekorative arbeitet die Geheimnisse neuentdeckter Dingrelationen heraus, — das Klassizistische formt sie in menschliche Beziehungssphären hinein. Man spürt, der Weg führt hinan. Wirklichkeiten, heutige Wirklichkeiten werden erobert. Was ist es, das dieses Schöpferische doch in seiner letzten eindeutigen Strahlung manchmal bedroht?

Unter dieser zeitlich bedingten Spannung treibt in Picasso noch eine andere, ganz persönlich bedingte. In dem Nebeneinander von Dekorativem und Klassizistischem klingt sie an. Nicht so sehr auf ihrer Kontrastebene als Stile, als Zeitempfinden: daß etwa dem modernen Dekorativismus dieses Formempfindens ein klassizistisches Bewußtsein entgegenwirke, daß ein überstarkes Gestern das Heute ertöte. Wir sahen, wie sehr bereit dieser Klassizismus ist, modernste Intentionen aufzunehmen, ja in sich erst zu erfüllen. Nein, diese Spannung treibt zwischen ihren Potenzen als Gestaltungsmoden, als Beziehungen zur Form überhaupt. Da ist der Klassizismus klare, formhafte Sicherheit, Wahrer des Menschlichen, Urfeind des Chaos. Im Dekorativen aber treibt ein Gift.

Es sei wiederholt: Unter Dekorativismus wird hier Tieferes verstanden als jene spannungsarme Erlösung in schmückende Geste, wie es das Schlagwort gern versteht. Hier bedeutet es präzisestes Ergreifen absoluter Formzusammenhänge, unsentimentalische Bewußtmachung ihrer Spannung. Diese Spannung

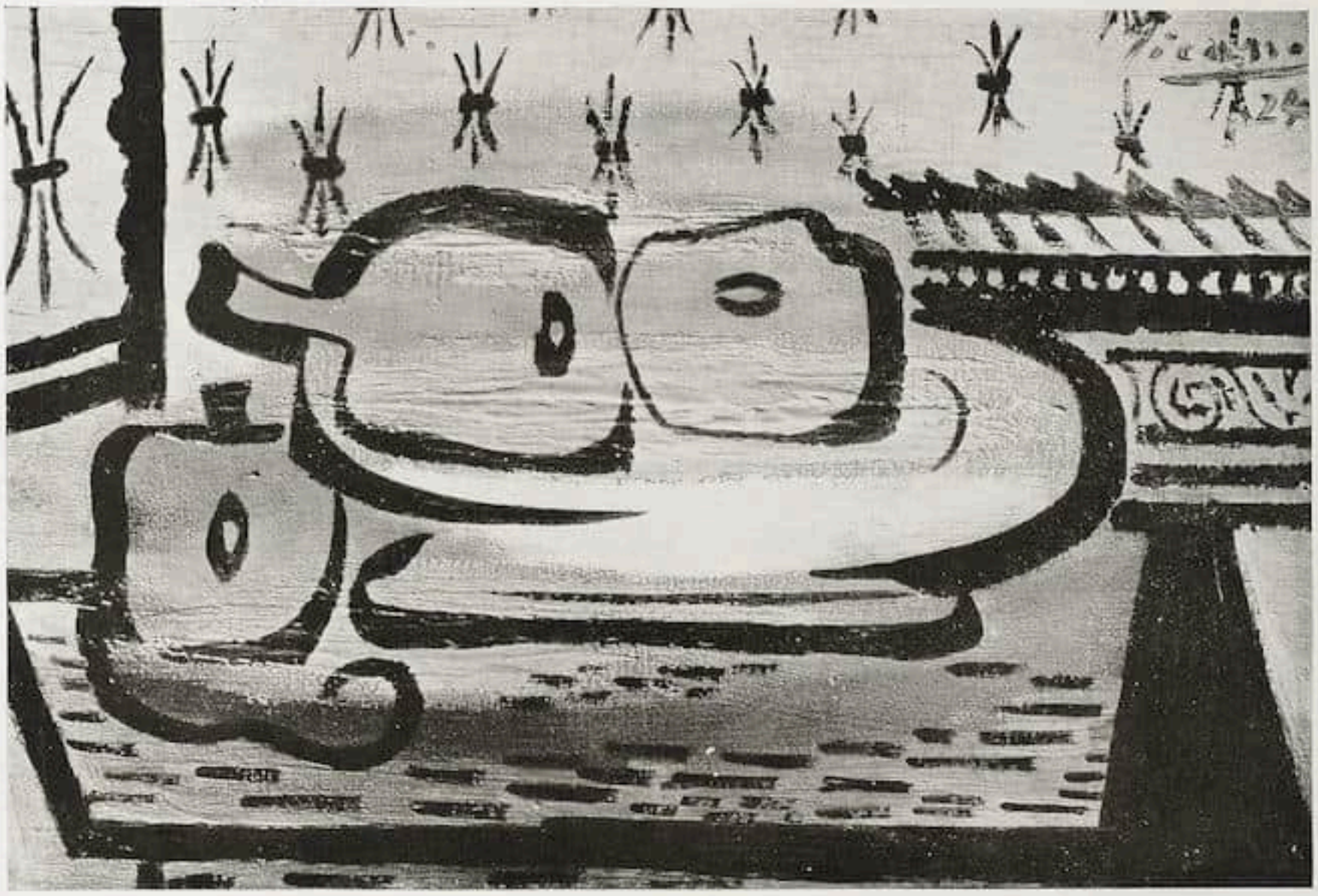
Pablo Picasso

Mutter mit Kind am Meer. Öl. 1921
Sammlung Dr. Reber-Lugano



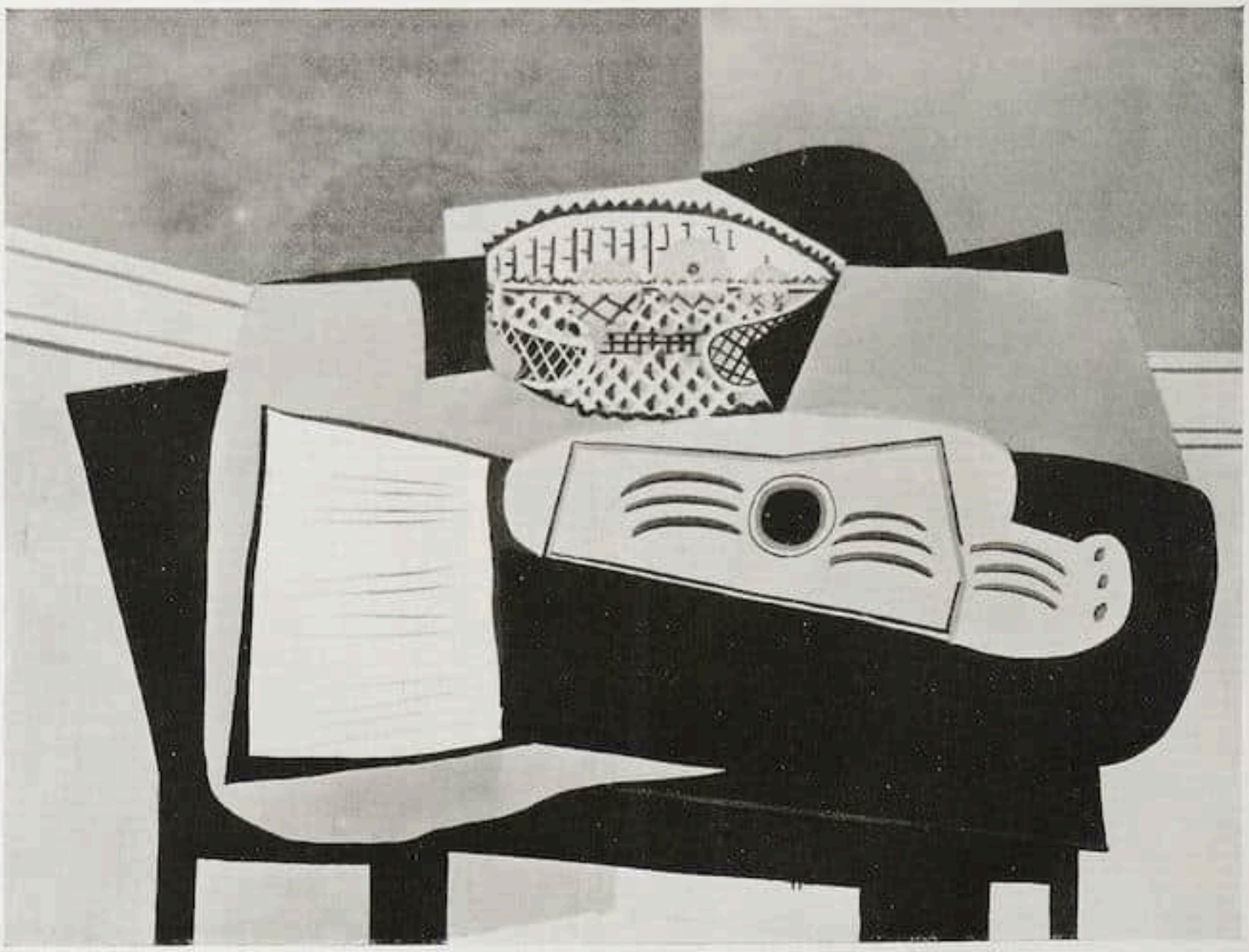
Pablo Picasso

Stilleben mit Gitarre, Mandoline und Früchten. Öl. 1924
Sammlung Dr. Reber-Lugano



Pablo Picasso

Stilleben mit Äpfeln. Öl. 1924
Sammlung Dr. Reber-Lugano



Pablo Picasso

Stilleben mit Gitarre und Fruchtkorb. Öl. 1924
Sammlung Dr. Reber-Lugano

wird in ihre äußersten Spitzen hinaufgetrieben, hinauf, wo sie leicht wird, schwebend, unsentimental bis zur Ironie, sehr wach und immer sprungbereit, auch das leiseste Wellengekräusel über Strudeln zu erfassen. So wird es Attitüde, die heutiges Empfinden zu gestalten vermag, spezifisch modernes Kunstmittel: über unerhört formbewußten Intensitäten dieses leichte, fast banale Netz der Realisationen. Dies Bedingung und Rechtfertigung des Dekorativen in heutiger Kunst, die mit billigem Vorwurf von „Kunstgewerbe" nicht zu treffen sind.

Dies auch seine Funktion bei Picasso. Mit seiner Wesensseite des Dekorativen spürt er den modernsten Regungen nach. In seiner Gefahrenzone treibt er hinauf auf den Grat von kühnstem Wagnis und vermessenstem Spiel, sprengt mit ihm die Fesseln des alten Bildes, reckt sich hinaus ins Leben, holt dessen Kräfte herein in die Kunst. Er treibt seine Gestaltung hinaus bis zur Bestimmung, wieder Funktion im Architekturwerk zu sein, stellt sie auf die Szene, wie um sie hineinzustoßen in Bewegung und Zeit, begreift das Ingeniöse unserer Tage im Aufbau seines Bildes. Holt in Burleske bis zum Eklat oder in Konvention bis zum Kitsch sprödeste und flüchtigste Äußerungen heutiger Wirklichkeit herein. Er spannt seine Dekorativismen über zuckenden Dingwelten aus, um ihre Bedeutung für unser Bewußtsein zu erfassen, bohrt mit ihnen verborgenste Gründe auf, die keine Form noch erforschte — bis er wankt. Die Form droht zu bersten unter dem Anprall des Ungestalteten.

Nur volle Unmittelbarkeit des Empfindens kann hier die „Gestalt" noch erzwingen. Eine ungebrochene Naivität des Grundes, die unter aller Bewußtheit einer Spätzeit die Pulse des vollen Lebens zu erspüren vermag. Besitzt sie Picasso? Wir sahen, wie sein spontanes Empfinden sich immer gleich in festen Formungen sichert. Es gleitet aus seinen Ursprüngen herauf direkt in sie hinein, — darf es, denn diese Ursprünge treiben selbst schon in geformten Zonen. Es ist nicht die urhafte Erde, die Picassos Weltenträume gebiert. Weder Spanien noch Frankreich sitzt ihm als Urkraft im Blut, sondern als Kulturkraft, als durch die Formung des Bewußtseins schon hindurchgegangenes Phänomen reifer Gestaltung. Das hohe Spanien erlesener Exzesse, erlesener Sichten, schon etwas müde und nur noch grausam, — das in reifer Formkultur überwache Frankreich, ausgewogen und süß, — sie sind es, die seine Wurzeln hegen. Sie nähren seinen Klassizismus, sie nähren auch als zarte höchste Blüte seinen Dekorativismus. Der wird also über geformte Welten die feinsten Formgespinste legen können. Im Kubismus hat er es getan. Wo er sich aber an ungeformte heranwagt — und sein dämonisches Verpflichtetsein an die Moderne erzwingt es! —, da setzt jene tiefere, ganz persönlich bedingte Spannung im Wesen Picassos den Konflikt: Unter der Lockung des Ungestalteten d r a u ß e n regt sich der heimliche Hang zum Chaos i n i h m, dies Reaktiv alles Übergeformten. Den doppelten Ansturm vermag die formende Gegenkraft nur unter Aufbietung aller bewußten Formkräfte zu halten. Dies spannt sein heutiges Bild bis zum Zerreißen. Und darin ist es reifste Tat dieser Zeit. Den Drohungen der Erde aber, wie sie in diesen modernen Empfindungen aufbrechen, müßten Formkräfte der Erde erwidern, eine bildende Begabung, die in der Erde selbst verwurzelt ist. Die aber ist dem Heute versagt. Nur erst durchs Medium der Mechanismen vermag sie zu wirken. Picasso, Sohn dieses Heute, ist „deraciné".

Hier steckt das Problem Picassos: Sein Schöpfertum ist ursprünglich, — doch er muß es realisieren an abgeleitetem Formungsstoff, abgeleitet aus einer noch schwankenden Gegenwart.

Das aber ist Schicksal der heutigen Künstler: sie stehen außerhalb einer Zeit.

Das Heute ist noch nicht Zeit im Sinne gestalthafter Weltdeutung. Es nährt noch nicht mit eigener Formkraft. Es ist im Bau. Es verlangt noch, ehe es gibt. Verlangt die Preisgabe des Menschlichen, Zertrümmerung der geliebten Menschgestalt, der „Figur", um aus „Unmenschlichem" neue Figurationen zu heben. Dies die Tragik, die unsere Tage durchschüttert: sich loslösen müssen von menschlicher Gestalt, aus der Jahrhunderte ihr Empfinden geschöpft, in das sie ihr Gestalten gegossen — sich einfügen müssen in außermenschliche Bindungen des Alls, deren Entsprechungen im Symbol der Gestalt nur mehr unsicher klingen —, deren Unerbittlichkeit und Schärfe über sie hinauswuchten ins Reich umfassenderer Gesetzlichkeiten.

Wie anders Cézanne. Der durfte im Menschlich-Gestalthaften seine Weltzeit noch binden. Was galt ihm Zeit und Moderne? Er sammelte in gesicherter Tradition die ungebrochenen Kräfte seines Grundes. So stieß er durch, eroberte neue Erde. Die aber ist nicht mehr die unsere, noch ihre „Gestalt". Dem wahrhaft Heutigen ist sie versagt: ihm ist der Aufbau einer neuen Formsymbolik aufgegeben.

Picasso weiß es. Er ringt fanatisch um seine Zeit. Doch er steht auf Trümmern. Was ihm die monumentale Form noch gesichert hatte: geliebte Klassik — seine Aufrichtigkeit zum Heute verbietet sie ihm fürder. Und wieder: nur erst in Torsen ragen die neuen Gesetze. Bewußtheit muß sie noch zwingen ins Gebilde, da Unbewußtes die Zeit noch nicht wieder gewährt.

Hier steht Picasso. Und hier offenbart sich, wie persönliche Tragik eine zeitlich bedingte ins Zeitlose hebt. Denn wem ist Welt der Gestalten so Schicksal wie ihm, dem Wahrer klassischer Welten. Wen aber zwingt ein Dämon auch wieder so erbarmungslos hinaus ins Chaos der Dinge, in ihre reißende Prägnanz. Klassik und Heute, seine zeitlichen Pole — sie schüttern über dem Abgrund seines dunkelsten Wesens: dort wo seine Ängste treiben vor zu früher Begrenzung eines erlittenen Ichs.

Dies ist die Spannung, die seine heutigen Bilder lädt. In ihr hat er das Jähe wie das Dumpfe seines Wesens zur Einheit gezwungen. Wirklichkeit der Dinge riß er heraus aus begrifflichen Schemen. In ihr erzwang er sich den Glauben, durch den er seinen Realismus hinauftreibt in die gesetzdurchwirkte neue Gestalt. Unerbittliches Drama eines ehernen Verlaufs; Spannung, die oft erklingt von erzener serenitas, auftönt von der Heiterkeit des Gelingens, — die oft auch sich selbst auseinandersprengt, einer dumpfen Magie unterlegen.

Das heißt nicht, dies Werk bezweifeln. Es heißt, die Blicke freimachen für seine besonderen Werte. Werte einer kühnsten Entschlossenheit, der dennoch Schwebe tragisches Schicksal ist. Schicksal der Zeit! Das ist Picasso. Er lebt. Sein Schaffen wird noch viele Kämpfe beschwören. Sie bauen am Heute.

BIOGRAPHISCHES

Geboren 23. Oktober 1881 in Malaga.
Wächst auf in Pontevedra, La Ceruña und Barcelona, wohin sein Vater als Zeichenlehrer jeweils versetzt wird.
Beginnt sehr früh (in La Ceruña) unter Anleitung seines Vaters zu malen.
Besucht in Barcelona einige Zeit die Akademie, findet fruchtbaren Verkehr mit Generationsgenossen.
1900 kommt er zum erstenmal nach Paris.
Bis 1903 wieder Barcelona.
1903 endgültige Übersiedlung nach Paris.
1907 erste Lösungsversuche der Raumproblematik.
1909 kubisierte Landschaften, anschließend erste Kubistik.
1912 bis 1914 reife Kubistik.
1917 die ersten klassizistischen Bilder, daneben gelockerte Kubistik.
1923 Hinwendung zum realistischen Sehen, gleichzeitig neue Dekorativismen.

Peruginos „Assunta“ in der Sixtinischen Kapelle

Von PAUL SCHUBRING
Mit einer Tafel

BEKANNTLICH wurde Perugino 1479 nach Rom gerufen und hat dort als erstes Werk das Fresko in der später abgerissenen Apsis des Chors von St. Peter gemalt, das wir aus der Zeichnung Giacomos Grimaldi kennen (abgeb. bei Schmarsow, Melozzo Tafel XI und bei Bombe, Perugino S. 6). Es zeigt eine Madonna als Halbfigur in Wolken schwebend, von einer Engelsglorie umgeben; auf der Erde fünf stehende und kniende Heilige. Im Jahre darauf übernahm er die Oberleitung beim Schmuck der unteren Wände der Sixtinischen Kapelle; er war der Capo dieser umfangreichen Unternehmung und hat wohl selbst dem Papst Sixtus IV. Vorschläge gemacht, welche Künstler aus Florenz und Umbrien berufen werden sollten. Selbstverständlich reservierte er sich selbst die besten Plätze; sein Ehrgeiz ging vor allem dahin, mit Botticelli zu konkurrieren. Der beste Platz war natürlich das Fresko über dem Altar; hier hat er eine Assunta gemalt neben zwei anderen Fresken, die alle drei 1534 heruntergeschlagen wurden, als Michelangelo die ganze Wand für das Jüngste Gericht brauchte. Die Wiener Albertina besitzt nun eine Zeichnung nach dem verlorenen Assunta-Fresko (abgeb. bei Bombe, „Perugino“ S. 18), die merkwürdigerweise von Wickhoff (Z. f. bild. K. 1884, S. 56 ff.) für einen Originalentwurf Pinturricchios gehalten wurde, in Wirklichkeit ein schwaches, auch für Pinturricchio zu schwaches Blatt nach dem Fresko ist. Wir haben aber einen besseren Anhalt, uns das alte Bild vorzustellen, durch eine Tafel im Dom von Neapel, die Anderson jetzt endlich photographiert hat (Nr. 25179) und die in der Komposition bis auf wenige Veränderungen mit der Zeichnung in Wien übereinstimmt.

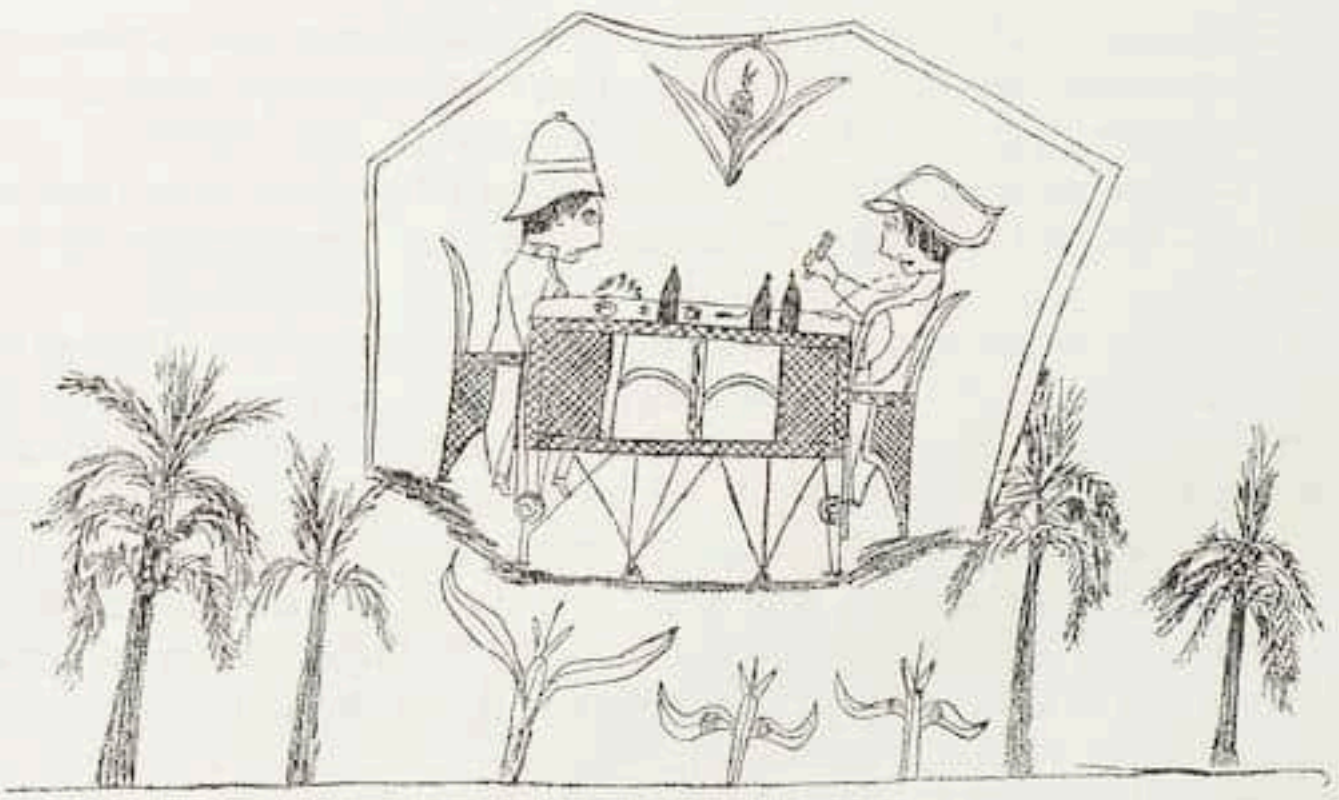
Die Neapler Tafel zeigt die Assunta in ganzer Gestalt, auf Wolken stehend und von 14 Engelsköpfchen in der Mandorla umschmeichelt; wichtiger sind die zehn großen Engel, mit Geige, Mandoline, Harfe, Flöte und Tamburin, die die hohe Stunde verkünden. Zwei jubelnde Engel in der höchsten reinlichsten Zelle halten stolz die Krone, von der Marias nun entbundener Virginitätsgürtel flattert. Die einzelnen Engel sind zierlich und fein, mit zum Teil entblößten Schenkeln, die selig und glücklich ihre Festsymphonie aufführen. Überall schimmern weiße Wolken, Licht glänzt in der Glorie, wie weicher Rasen breitet sich der Wolkenteppich.

Darunter liegt die schönste, stillste Seelandschaft; Lago Trasimeno, von den sanft rhythmisierten nackten Höhenzügen behütet. Kein Windhauch, kein Vogel; stillste Stunde. Auch im Vordergrunde schweigt es; sechzehn fromme Menschen schauen entrückt die Vision der Höhe. Die Mitte bildet, wie auf der Wiener Zeichnung, die kniende Figur des Johannes; seitlich je sieben Gestalten, die übrigen Apostel, Paulus und ein heiliger Bischof, der den knienden Donator empfiehlt. Dieser ist kein Geistlicher, sondern ein Patrizier, vielleicht ein Caraffa, die ja für den Neapler Dom soviel gestiftet haben — leider fehlt das Wappen.

Natürlich hat Peruginos Fresko als Stifter den Papst Sixtus IV. porträtiert; den erkennt man sofort in der Wiener Zeichnung. Auch sonst sind in den Einzelheiten zwischen Wien und Neapel manche Unterschiede, aber zugunsten der Neapler Tafel. Die Figuren der Wiener Zeichnung sind bäuerisch und derb, die unserer Tafel elegant, schlank und echt peruginesk. Gebärden heben an, werden weiter gereicht, enden im Verklingen. Von den verzückten Gesichtern

überzeugen mindestens sieben. Die Tafel schließt im Halbrund; das entspricht der Komposition besser als das Rechteck der Zeichnung.

Peruginos Fresko hat von 1480—1534, also mehr als 50 Jahre, an prominentester Stelle sich auswirken dürfen. Was lag näher, als daß ein Neapler Patrizier für seine Familienkapelle eine Wiederholung jenes liturgischen Hauptbildes bestellte? Wir wissen, wie in Siena Duccios großes Dombild auf lange Zeit hinaus das Vorbild für Familienbilder blieb; in Florenz hat es in Or San Michele ein Tobiasbild gegeben, das kanonisches Ansehen genoß. Die Neapler Tafel gibt — das wird jeder zugeben — ein viel stärkeres Echo als die Wiener Zeichnung von einem Hauptbild der Renaissance, das an klassischer Stelle stand und das Zentrum einer Freskenreihe bildete, deren Gestaltenfülle, Erzählerfreude und landschaftliche Poesie uns noch heute restlos entzücken. Michelangelo hat 1534 anders empfunden und wir begreifen das; er kannte dies Fresko aus täglichem Erleben in den Jahren 1508—11, als er die Decke malte; die nächste Generation ist immer am ungerechtesten gegen die unmittelbaren Vorläufer. Er malte über Peruginos heilige Frau den rüpelhaftesten Propheten, den Polterer Jonas; seltsamste Doppelgedanken muß der Gläubige gehabt haben, der zwischen 1512 und 1534 hier die Papstmesse anhörte. Dann verschlang eine gewaltige „dies irae" die fromme Stille der umbrischen Assunta. In dem Bild in Neapel klingt ihr abendlicher Choral innig, gütig und unbedroht fort.



Mahl in der Messe von Lindi *Barnabas*

Aus „Ipek", Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst. I. Halbband 1926
Artikel Weule, Ostafrikanische Eingebornen-Zeichnungen
(Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig)

Nach Perugino. Assunta

Neapel, Dom

Bildstickerei

Gobelin

Bildstickerei

Viktoria Regener

Viktoria Regener

Von HANS HILDEBRANDT / Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

WANDTEPPICHE und Stickereien waren im 19. Jahrhundert und bis in unsere Zeit meist dekorative Ornamentspielereien. Heute stößt man hin und wieder auf eine zugleich moderne und an eine bedeutsame Vergangenheit anknüpfende Auffassung: Daß auch Weberei wie Stickerei als geistig-formale Vollkunstwerke, als Ausdruck schöpferischen Wollens gestaltet werden können und zum Bild als einem freien Organismus von Formen und Farben alsdann nicht in einem Gegensatz inneren Wesens, sondern nur der aufgewandten Mittel stehen.

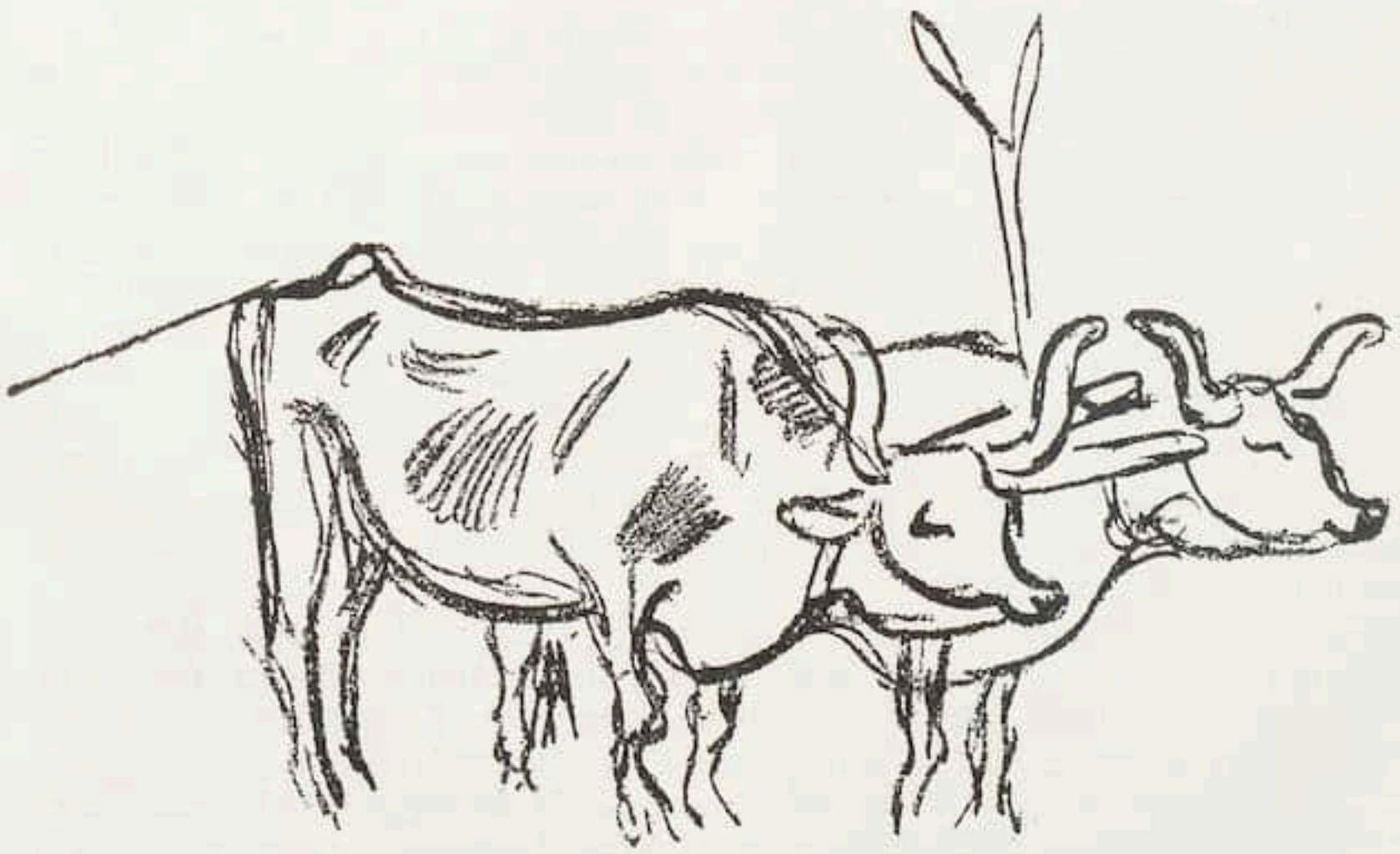
Die Künstlerin, von der diese Zeilen reden. zählt zu den persönlichsten und eigenartigsten Vertreterinnen solcher Einstellung. Viktoria Regener verdankt ihrer russischen Abstammung wohl die Leidenschaftlichkeit, mit der sie Farben und Formen beseelt, sowie die Musikalität, die ein besonderes Merkmal ihrer Arbeiten ist. Vielleicht auch den bei Frauen seltenen Hang zu abstrakter Kunst. Sie bekundet damit eine Folgerichtigkeit im Erfassen der selbstgestellten Aufgaben, die um so stärker wirkt, als sie nicht Erzeugnis verstandesmäßig ergrübelter Absicht, sondern angeborene Überzeugung ist. Gleich Mosaik und Glasgemälde sind auch Weberei und Stickerei Techniken, die völlig unverträglich sind mit Naturalismus jeder Spielart. Die Zusammensetzung aus Fäden, deren Lage bei der Weberei zwangsläufig, bei der Stickerei frei wählbar ist, läßt sich durch keine Kunstgriffe unsichtbar machen und hebt die Bindung sämtlicher Elemente an eine Grundfläche hervor. Alle Bildungen, die ihr nicht Rechnung tragen oder plastische Wirkungen erstreben, zerstören den Eindruck künstlerischer Gestaltung, die vielmehr ihre Kraft aus der Zurschaustellung des Arbeitsvorgangs wie aus der restlosen Ausnutzung der verwerteten Mittel zieht. Es zeugt von dem sicheren Instinkt Viktoria Regeners, daß sie in den seltenen Fällen, in denen sie Gegenständliches ahnen läßt, wie bei dem hieratisch strengen Madonnenwandteppich mit seinem starken, ernsten Klang von Grün, Gelb, Orange, Schwarz und Weiß, die wenigen stofflich ausdeutbaren Formen so sehr einfachsten geometrischen Flächenformen nähert und so weit von der „Natur" entfernt, daß der Eindruck des Abstrakten überwiegt. Dies gilt in wohl noch höherem Grade von einer kleinen Seidenstickerei in Breitformat, die, wer Lust hat, auch als „Landschaft" betrachten mag, da die Doppelreihe winziger schwarzer Formen den Zug fliegender Vögel symbolisieren kann. Dann mag man das Gleiten, Ineinanderwogen und Aufsteilen der Formen in schimmerndem Weiß, zartesten Tönungen von Grau, dunklem Blau, warmem Braun und verstreutem Orange als Wolken, Luft, Berge, Schnee und Erde auffassen — doch nur, wie die ihrem frohen Spiel hingegebene Phantasie in sich ballende und zerrinnende Wolken Gestalten und Dinge aller Art hineinträumt und sich der Unwirklichkeit der Deutung stets bewußt bleibt.

Die meisten Arbeiten Viktoria Regeners jedoch sind ganz abstrakt und wollen aufgenommen werden wie Werke absoluter Musik, mit denen sie viele Verwandtschaft haben. Sie sind voll des „inneren Klangs" im Sinne des Russen Kandinsky. Jede Farbe und jede Form, jedes Hell und jedes Dunkel ist nicht nur ein sinnlich-formales Element, sie ist zugleich Trägerin von Geistigem. Zwei Grundauffassungen vom Wesen des Abstrakten stehen sich in der modernen Kunst gegenüber: Die konstruktive geht auf mathematische Logik, auf unerbittlich kühle Strenge — die dynamische sucht sich in Frei-

heit auszuleben. Die Abstraktion Viktoria Regeners ist dynamisch bestimmt. Die Künstlerin verläßt sich auf die Stärke des Gefühls und des Instinktes, der sein eigenes Gesetz in sich trägt und nicht mit Willkür, mit Selbstpreisgabe an den Zufall verwechselt werden darf. Die Vorstellung des Werkganzen, bedingt jeweils durch inneres Erleben, das sich in Farben und Formen umzusetzen strebt, ist freilich schon vor Beginn der Arbeit da: Entscheidet sie doch bereits über Größe, Format, Wahl der farbigen Woll- oder Seidenfäden. Aber das Werk „wird" erst während des Webens, während des Stickens selbst. Kein „Entwurf" ist nötig. Um so vorgehen zu können, ist ständige innere Spannung unerläßlich: Die Einbildungskraft darf keinen Augenblick erlahmen. Dabei wirkt jedes fertige Teilstück als realer Faktor weitere Anregungen spendend, ruft neue Einfälle auf, die doch wieder der vorgefaßten Gesamtvorstellung sich fügen müssen. Darum wachsen die Schwierigkeiten mit dem Umfang des Werks erheblich.

Die Farbe ist bei Viktoria Regener das primäre, die Form das sekundäre Element. Beide aber entquillen dem Seelischen. So frei bewegt die farbigen Formen sich regen, hier sich umschmeichelnd, dort sich bekämpfend, immer doch nahe den Rändern sich beruhigend, so hat doch jedes Werk ein „Thema", um wieder an die Musik zu erinnern. Bei einem großen Wandteppich in Wollweberei beherrscht der düstere Ernst der mächtigen Schwarzform, dem mildernd sich hier und dort ein wenig tiefes Blau gesellt, den Aufbau, begleitet von kontrastierenden Farben: Weiß, Gelb, Orange, mannigfachste Grüns, ein wenig Karmin. Eine der kleinen schmalen Seidenstickereien wird gleichsam von einem Blitz durchzuckt und ist auf Dunkelblau, Gelb, Orange, seltenes Rot, sparsames Grün gestellt usw.

Die Stickereien, die leuchtendste Farbwirkungen erzielen, sind durchweg in kleinstem Format gehalten. Aber sie erscheinen groß: Ein Beweis für die leidenschaftliche Intensität des Geistigen, das in ihnen sich auslebt.



Richard Seewald. Ochsen

R U N D S C H A U

Sammlungen

MÜNCHENER RESIDENZ-MUSEUM

In der Münchener Residenz, die sich inzwischen zu einem wundervollen Museum nachmittelalterlicher Raumkunst auswuchs, arbeitet man weiter an endgültiger Ordnung der Dinge. Charlottenzimmer, Festsaalbau, Antiquarium usw. werden bald in endgültiger Fassung gezeigt werden, Silberkammer, Porzellane usw. werden neu geordnet, das Marstallmuseum erhielt einige neue Arbeiten. Jetzt wurden die Gemächer Ludwigs II. zugänglich gemacht. Nach Gründung des Ludwig II.-Museums in Herrenchiemsee ist somit das seltsame, rein geschichtlich aber interessante Wohn- und Kunstideal Ludwigs II. überschaubarer geworden. Die Münchener Gemächer stellen die erste Raumauffassung des 20jährigen Königs dar (1866 bis 1868). Er begann hier mit Rezeption Ludwigs XIV. (um sich später anderem Historisieren hinzugeben). Für den geschichtlich Eingestellten können auch solche Verfallsepochen interessant werden. Fesselnde Beispiele für eine völlige Maskierung des Lebensgefühls, hier zunächst mit dem Pomp des 18. Jahrhunderts.

Rote oder blaue Seidenbespannung, goldstrotzende plastische Wanddekorationen, Goldstickerei, rauschende Deckenbilder von Rud. Seitz, der hier die Rolle eines Romanen aus dem 17. Jahrhundert annimmt. Neben ihm Piloty, Fr. Bamberger. Der große Wintergarten (der sich an die Folge des völlig erhaltenen Empfangs-, Schlaf- und Schreibzimmers anschloß), wo der empfindsame König vor kolossalen gemalten tropischen Szenerien auf einem Zimmerteiche ruderte und Opernfragmente schlürfte, ist nicht mehr erhalten. Es bleibt Aufgabe einer Kunstwissenschaft, nun ganz exakt aufzuzeigen, inwiefern dieser in entschwundenen Idealen aufrauschende Wohnstil doch alle Merkmale der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts behielt. Warum er ferner Verfall blieb (woran trotz Revision von Einzelheiten nicht zu rütteln ist), während der Stil Ludwigs I. bedeutend blieb, obgleich beide den historisierenden Rezeptionsstilen angehören. *R.*

DIE BILDWERKE DES BAYRISCHEN NATIONALMUSEUMS

Als IV. Abteilung innerhalb des monumentalen Katalogwerks, das die Direktion des Bayr. Nationalmuseums seit Jahren (neuerdings mit Unterstützung der Notgemeinschaft d. Wissenschaft) herausgibt und im ganzen fünf Bände umfassen wird, erschien soeben mit einem Anhang von allein 336 Tafeln Rudolf Berliners Arbeit über die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn, ein Dokument wissenschaftlicher Forschung, das Bewunderung verdient. Die Einleitung berichtet, gestützt auf die historischen Quellen, über die Geschichte dieser Sammlung, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in ihrem Bestande ziemlich unverändert geblieben ist. Dann folgt der beschreibende Katalog mit seinen 896 Nummern, der die Stücke chronologisch und geographisch, sowie später auch nach Techniken geordnet hat und in seinen ikonographischen und und quellengeschichtlichen Angaben ein Musterbeispiel wissenschaftlicher Arbeit ist. Den Beschluß macht ein kleiner Ergänzungskatalog, der die Schätze in den Residenzen von München, Würzburg und den Schlössern von Aschaffenburg und Ansbach behandelt, so daß in diesem prächtigen Band alles an Elfenbeinen und Stücken aus verwandtem Material aus ehemals fürstlich bayerischem Besitz zusammengefaßt ist. Der Hauptbestand dieser Sammlungen umfaßt die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich bekanntlich erst im letzten Jahrzehnt eines bevorzugten Interesses erfreuen konnten, und es mag kurz angemerkt sein, daß Berliners Katalog an mittelalterlichen Arbeiten inkl. der altchristlichen, insgesamt 78 Nummern behandelt, während das 16. Jahrhundert nur durch 34 Nummern belegt ist. Der gesamte stattliche Satz der Nummern von 114—896 gehört dagegen — ausgenommen ganz wenige Stücke aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts — dem Barock und Rokoko, das angefangen bei Christoph Angermair, über Ignaz Elhafen, Simon Troger bis zu Itelsperger gerade in Süddeutschland die besten Vertreter dieser Schnitzkunst gehabt hat. Darum wird auch Berliners Arbeit auf Jahre hinaus gerade auf diesem Gebiet grundlegend bleiben, und es dürfte heute bereits kaum einen zweiten Kenner geben, der wie er speziell die Elfenbeinplastik der letzten Jahrhunderte beherrscht. Zu erwähnen endlich noch die hervorragende Ausstattung des Werkes, die dem Verlag von Dr. Benno Filser in Augsburg zur Ehre gereicht[1]. Schade, daß auch diesmal Text und Bildteil voneinander getrennt sind, wodurch die praktische Handhabung und die Möglichkeit, Wort und Bild gleichzeitig zu übersehen, auf Kosten der buchtechnischen Schönheit leider erschwert wird. *Biermann.*

[1] Preis dieses Bandes geb. M. 150.—.

EIN MUSEUM OSTASIATISCHER KUNST IN MAILAND

Die Stadt Mailand hat die Sammlung ostasiatischer Bronzen des verstorbenen Florentiner Sinologen, Professor Carlo Puini, erworben. Es handelt sich um 145 Stücke, 143 Bronzen und 2 Holzskulpturen, die der Gelehrte im Verlauf einer vierzigjährigen Sammeltätigkeit zusammengebracht hat. Die Gegenstände haben ihre vorläufige Aufstellung im Castello Sforzesco gefunden. Man beabsichtigt, sie mit dem bereits vorhandenen kleinen ostasiatischen Museum, das seinerseits wieder sehr reich an Emailarbeiten ist, zu vereinigen und mit der Zeit auch die Sammlung ostasiatischer Keramik hier unterzubringen. So würde Mailand in den Besitz einer gut gewählten und geordneten Sammlung ostasiatischer Kunst gelangen. Die reiche Bibliothek Puinis, die etwa 400 Werke chinesischer und japanischer Literatur umfaßt, vervollständigt die Erwerbung. *L. S.*

DEN HAAG

Das Brediusmuseum erfährt (das Museum gehört bekanntlich der Stadt) fortdauernde Bereicherung. Dr. Bredius einverleibte der Sammlung in jüngster Zeit ein Stilleben von Jan Fijt, das Interieur eines Bildhauerateliers von Joseph Heremans und eine Straßenansicht von Jan Baptist Weenix. *H.*

Ausstellungen

TRÜBNER-GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG

Die von dem Direktor der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe, Herrn Dr. W. Storck, seit längerem vorbereitete Ausstellung von Werken Wilhelm Trübners wird im Januar in der Kunsthalle zu Basel stattfinden, wo vor zwei Jahren auch die große Thoma-Ausstellung zuerst gezeigt worden ist. Zur Ehrung des Andenkens des 1917 verstorbenen Künstlers soll ein Überblick über das gesamte Werk Trübners geboten werden. *r.*

EINE AUSSTELLUNG KÖLNISCHER MALEREI

aus der Zeit von etwa 1780 bis 1860 will die Wallraf-Richartz-Gesellschaft in Köln in den Räumen des Kunstvereins im März und April 1927 veranstalten. Damit wird zum ersten Male ein Überblick über dieses Sondergebiet rheinischer Kunst vom sterbenden Rokoko bis zur Biedermeierzeit geboten. Es ist anzunehmen, daß viele Gemälde und Handzeichnungen, die für diese Ausstellung in Frage kommen, sich in unbekanntem Privatbesitz befinden. Besitzer solcher Werke werden daher gebeten, dies dem Vorstande der Gesellschaft, Museumsdirektor Dr. Hans F. Secker in Köln, umgehend mitzuteilen, damit der beabsichtigte illustrierte Katalog möglichste Vollständigkeit gewährt. In Frage kommen insbesondere Bilder von folgenden Künstlern: Karl Andreae, Kaspar B. Beckenkamp, Everhard Bourel, Jakob, Peter und Anton Ditzler, Gisbert Fluggen, K. A. Grein, Wilhelm Kleinenbroich, Joh. Hilarius und Ludwig Krevel, Simon und Nikolaus Meister, Johann M. Metz, Egidius Mengelberg, Georg Osterwald, Johann Anton Ramboux, Johann J. Schmitz, Franz Schön, Josef Weber, Friedrich Baudri, Karl Begas, Joh. W. Caris, D. L. Elkan, Maximilian Fuchs, Georg van Haanen, Johann und Georg Kneipp, Johann und August Lasinsky, Peter J. Lützenkirchen, Bernhard und Franz J. Manskirsch, Johann Nießen, Anton de Peters, Johann M. Schild, Adolf und Joh. G. Schlesinger, Jakob Verreyt.

BYZANTINISCH-RUSSISCHE MONUMENTALMALEREI

Die „deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas" veranstaltet im alten Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung von Kopien „byzantinisch-russischer Monumentalmalerei". Es ist das erstemal, daß eine Übersicht über dieses dunkele Gebiet des osteuropäischen Kunstschaffens in Deutschland gegeben wird. Durch die Zusammenstellung mit Freskenkopien aus den byzantinischen Klöstern des Lathmos in Kleinasien ist es möglich, näher zur altrussischen Kunst vorzudringen und in genauer Stilanalyse das Wesen dieser Kunst zu erforschen. Und nun erkennt man, daß sich schon in den frühen Schöpfungen der russischen Kunst, vor allem in den Fresken von Nowgorod und Staraja Ladoga spezifisch russische Elemente zeigen, wenngleich auch hier — vor allem in dem Fresko der Sophienkirche von Nowgorod — mit Constantin und Helena das byzantinische Empfinden überwiegt. Das wichtigste Denkmal für die Kunst des 12. Jahrhunderts sind die Fresken der Spas Neredicakirche von Nowgorod, die Masojedow gut veröffentlichte. Wir sehen verschiedene Hände und Stilverschiedenheiten in dem reichen Zyklus. In diesen Arbeiten lassen sich die Beziehungen zum Orient leicht erkennen. Ebenso wichtig sind die Fresken von Vladimir aus derselben Zeit, von denen zwei Proben ausgestellt sind. Das 13. Jahrhundert ist leider nicht vertreten, dafür sind reiche

Proben der Monumentalmalerei des 14. Jahrhunderts ausgestellt. Die Malereien der Uspenijekirche in Volotowo bei Nowgorod in ihrer wundervollen Farbigkeit schließen sich an die frühe Paläologenkunst an und erinnern stilistisch an die Mosaiken der Kahrié-Dschami Konstantinopels. Erbaut wurde die Kirche 1352. Daß um diese Zeit die Beziehungen zu Byzanz rege waren, beweist der Zyklus der 1374 errichteten Spas Preolwazhenijekirche in Nowgorod, dessen Schöpfer der Grieche Theophanes ist. In ihm besitzen wir die erste greifbare Künstlerpersönlichkeit Rußlands. Von ihm geht dann Andrej Rublow aus, von dessen Fresken in der Uspenijekirche in Vladimir um 1408 einige Kopien eine gute Vorstellung geben. Auch von dem großen Zyklus des Dionysios und seiner Söhne im Theraponkloster (1500—1502) stellt das russische kunsthistorische Institut Proben aus.

Von diesem entwickelten Stil führt der Weg zu der Ikonenmalerei, die gut in etwa 60 Originalen vertreten ist. Sie stammen alle aus deutschem Privatbesitz.

Wir finden gute Beispiele der Nowgoroder Schule, diese vor allem aus der Sammlung Dr. Winkler, Königsberg, der nordrussischen Provinzschule, der Moskauer Schule, einige ausgezeichnete Beispiele der miniaturhaften Stroganowschule und der späteren Provinzschulen. Die Italo-byzantinische Schule und Ikonen des christlichen Orients zeigen die Ausbreitung der byzantinischen Kunst außerhalb Rußlands.

Unter den frühen byzantinischen Arbeiten sieht man einige ausgezeichnete Originalbruchstücke von Fresken aus Pergamon aus dem Kaiser-Friedrich-Museum. Ferner stellte dieses Museum eine Reihe seiner interessanten Kopien aus den Lathmosklöstern und aus Mazedonien aus. Hier ist ein wichtiger Anfang zu einer Kopiensammlung mittelalterlicher Wandmalerei geschaffen, zu dem hoffentlich Proben der ausgestellten russischen Fresken kommen mögen. *H. F. V.*

BARMEN

Der Kunstverein hat kürzlich aus Anlaß seines 60jährigen Bestehens in der Ruhmeshalle eine Ausstellung von Werken neuerer Malerei aus Barmer Privatbesitz veranstaltet, die über die Vielseitigkeit der örtlichen Sammeltendenzen interessante Aufschlüsse gibt. Diese beweisen, wieviel erstklassige Werke moderner Kunst in Barmen vorhanden sind. Vom Thoma angefangen bis auf die Führer der jüngsten Bewegung, wie etwa Macke, Marc, Paula Modersohn, vereinigt die Ausstellung rund 86 Nummern bester europäischer Malerei, deren große Treffer, die beiden Bilder von van Gogh, das Selbstbildnis Gauguins, Arbeiten von Hodler, Liebermann, und nicht zuletzt die beiden prachtvollen und berühmten Bilder Corinths sind, der Florian Geyer von 1906 und die Salome von 1900, um die man von jeher Barmen beneiden durfte. Dr. Reiche, der der gute Geist der von ihm betreuten Sammlergeneration ist, hat auch als Direktor der Barmer Ruhmeshalle dieser Ausstellung ein kluges Katalogvorwort geschrieben. *B.*

BERLIN

In den schönen Räumen der tüchtigen Galerie Neumann-Nierendorf ist eine Jubiläumsausstellung zum 60. Geburtstag Kandinskys zu sehen. Man möchte hier etwas Angenehmes sagen, den Künstler feiern, der so viel Charakter und Unbeirrbarkeit gezeigt, aber —. Nicht anders als bei der Kirchner-Ausstellung, über die wir das letztemal berichten konnten, hat man den Eindruck des Überlebten. Was Kandinsky um 1913 herum bedeutete, kann niemand bestreiten. In jener großen Entscheidungsstunde, als es galt, den Impressionismus zu überwinden, der in eine Sackgasse gelangt war, der unfähig geworden, der jungen Generation die Möglichkeiten der Äußerung zu geben, war das künstlerische Manifest Kandinskys eine Befreiung, eine Erleuchtung. Sein Werk ist aber mit der Zeit immer trockener geworden. Die Liebe zur schönen Farbe, zur klanglichen Differenzierung ist geblieben, den Weg aber, den der Künstler in den Kubismus hinein beschritten, hat den Schöpfungen ihre Frische genommen. Die Geometrie hat ihn nicht unterstützt, sondern eher behindert, und eine wahrhaft befriedigende Synthese ist nicht entstanden. Man hat das Gefühl einer Abseitigkeit, eines Laufens im eigenen Kreise, einer Lösung vom starken Strom der Zeit zugunsten einer esotherischen ästhetischen Spekulation.

In der Galerie Wiltscheck, Viktoriastraße, wird eine Ausstellung Tschechoslowakischer Maler gezeigt. Mehr eine diplomatische als eine künstlerische Angelegenheit von besonderer Bedeutung. Es muß begrüßt werden, daß uns Gelegenheit geboten wird, die Kunstprodukte fremder Nationen zu sehen, und es kann gar nicht genug auf diesem Gebiete geschehen. Falsch jedoch wäre es, wenn die Kritik durch die freundliche Geste der Gastfreundschaft soweit beeinflußt würde, ihr Urteil zu fälschen und wenn sie einen anderen

Maßstab anlegte, als sie es den Produkten der heimischen Kunstbetätigung gegenüber gewohnt ist. Wir finden Bilder von Spála, Filla, Kremlička, Capek, Coubine und Justitz. Ihnen gemeinsam ist eine unverkennbare Abhängigkeit von Paris. Gewiß, nationale Verschiedenheiten bestehen. Spála, der im Gefolge Cézannes sich bewegt, hat Farben und Farbkombinationen, die durchaus unfranzösisch sind, volkshaft-bäuerliches schlägt durch. Die Freude an starken Farben ist unverkennbar. Darüber hinaus vermag man nur schwer Spuren einer Kunst zu entdecken, die bodengewachsen, eine eigene notwendige Entwicklung genommen hat. *Kuhn.*

BRESLAU

Breslau ist die erste Stadt in der Provinz, welche die Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft zu sehen bekommt. Staatssekretär Schulz sprach bei der Eröffnung über die Ziele der neuen Organisation und gewann mit seinen Worten der Bewegung viele Anhänger. Auch die Verkaufserfolge sollen bisher erfreulich sein.

Der Verein „Die farbige Stadt" ist dank seinem willenskräftigen Leiter Rothenberg weiter regsam. Man kann jetzt in der Künstlerbundhalle die Ergebnisse eines Wettbewerbs betrachten, der u.a. eine Erneuerung des neugotischen Hauptbahnhofs und eine Belebung der Uferzeile an der Oder erstrebt. Die Stadt wird, wie verlautet, namhafte Beträge zur Verfügung stellen, so daß sich eine Anzahl der Entwürfe bald verwirklichen dürfte. *Hanna Gr.*

DEN HAAG

In der Kunsthandlung „de Bron" veranstaltete Arthur Segal, Berlin, eine Ausstellung seiner letzten Arbeiten. Es ist lange her, daß in Holland derlei konstruktivistische Tafeln gezeigt wurden. Sie erregten infolgedessen beträchtliches Aufsehen, und auch die Vorträge, die der Künstler zur Illustrierung seines Strebens hielt, fanden starken Zulauf. Einige der Werke wurden verkauft. *H.*

LONDON

Die „Twenty One Gallery" stellt ein halbes Hundert Landschaftsskizzen in „detrempe" aus, die unter dem Namen Corots segeln. Die Mehrzahl ist künstlerisch so belanglos, daß man an der Autorschaft zweifeln könnte, wären nicht einige darunter, die durch ihren silbernen Schimmer entzücken und durchaus unseren Vorstellungen vom Stile Corots entsprechen. Die ausgestellten Studien sind nur ein Teil einer mehr als zehnmal größeren, in französischen Händen befindlichen Sammlung (der Besitzer ist M. Alfred Pornet), die offensichtlich in die nach dem Tode des Malers veranstalteten Atelierversteigerung nicht einbezogen worden war. Viele der Skizzen tragen auf der Rückseite Notizen in der Hand Corots über den Ort und die Umstände ihrer Entstehung, und einige sind markiert „pour moi", „pour moi à conserver". Es scheint bisher nicht bekannt gewesen zu sein, daß der Maler 1834 Civita Castellana ein zweites Mal besuchte, aber in der Ausstellung hängt eine sehr schöne, getuschte Zeichnung der „Mines de Faleri, Civita Castellana", signiert, datiert und beschrieben vom Künstler. Mr. Campbell Dodgson vom British Museum, der die größere, in London befindliche Sammlung gesehen hat, zweifelt nicht im geringsten an der Authentizität und empfiehlt, daß sie jemand genau studieren möchte, da sie wahrscheinlich auf Corots Leben, Reisen und Methoden neues, wertvolles Licht werfen würde.

Edward Wadsworth, der in den Leicester Galleries ausstellt, ist einer der ganz wenigen englischen Künstler, den die toten Clichés des vergangenen Jahrhunderts nicht belasten. Die Amplitude seiner Vorwürfe und Gestaltungsmittel ist nicht sehr groß, aber erreicht innerhalb der sich selbst gesteckten Grenzen eine erstaunliche Intensität. Er malt in Tempera das Segelschiff in allen seinen Variationen, den Mastenwald des Hafens von Marseille und seltsam geformtes Seegetier. Wadsworth ist jedoch ein spezifischer Zeichner, der die Klarheit und Schärfe sucht, nicht in der Wiedergabe des realen Vorwurfes, sondern der gewollten Form. Die Falten seiner Segel, die Tackelage seiner Schiffe und die grotesken Windungen seiner Muscheln sind von einer messerscharfen Präzision, die merkwürdig beunruhind wird.

An demselben Orte sind die neuesten Werke Alvaro Guevaras zu sehn, eines in England niedergelassenen Chileners, dessen Porträt der Edith Sitwell vor vier Jahren im englischen Publikum einen Sturm der Entrüstung verursacht hatte. Unterdessen hat man auch in England verschiedenes gelernt. Guevara ist ebenso leidenschaftlich und erregt wie Wadsworth ruhig und asketisch ist. Seine chilenischen Landschaften — träg dahinfließende Wasser und gigantische Urwaldbäume — sind weniger interessant als die Porträts von Eingeborenen und ihren Interieurs. Osbert Sitwell begrüßt ihn im Katalog als einen bedeutenden Vertreter des „hinreißenden

und aufgeregten" zwanzigsten Jahrhunderts. Aber Wadsworth ist nicht weniger repräsentativ. Nur ist der eine ein Angelsachse und der andere ein Vertreter des lateinischen Südens. *F. Bodmer.*

MAINZ

Die Stadt hat in dem geschmackvollen Bau der ehemaligen Hauptwache eine „Kunsthalle" erhalten, so daß nun endlich einmal mit ständigen Ausstellungen begonnen werden kann. Den Anfang macht die „Vereinigung Mainzer bildender Künstler" mit einer retrospektiv und modern gemischten Ausstellung „Die Mainzerin", ein Thema, das, lokalem Interesse schmeichelnd, von vornherein die Mitte zwischen künstlerischen und familiengeschichtlichen Werten hält. *ch.*

MÜNCHEN

Goltz zeigt Malereien, Graphiken und Photos von Moholy Nagy, der bei A. Langen mit Gropius die Serie der Bauhausbücher herauszugeben begonnen hat. Moholy ist einer der wenigen Konstruktivisten. Mit diesem eindeutigen Begriffe umfaßt man meist zu viel, während nun einmal der „zweideutige", ganz andere Begriff des Expressionismus sich für verschiedene Bereiche einbürgerte: als kleine Unterabteilung neuerer, antinaturalistischer Kunst, aber auch als Gesamtbegriff für diese ganze nachimpressionistische Kunst in allen ihren Phasen bis zu Beginn der neuen Gegenständlichkeit. Moholy blieb immer auf abstrakter Bahn, sein „Gegenstände" sind die einfachst stereometrischen. Nach seiner Meinung, die den Reiz der wirklichen Welt durchaus bejaht, wird Darstellung der letzteren am besten durch Photo und Film bestritten, die den Genuß der Außenwelt am ungebrochensten vermitteln können. Bezeichnend denn, daß Moholy auch Photos vorweist, so daß beide Seiten menschlicher Bildfreudigkeit in sauberer Zerlegung Befriedigung zu finden scheinen. Sieht man näher hin, so zeigt sich der Konstruktivist aber auch in den Photos. Sie bleiben den Bildern insofern ähnlich, als auch die Photos (mindestens die hier gebotenen) seltener Außenwelt als solche suggerieren, vielmehr, wenn auch (zum Teil ohne Kamera, durch direkte Strahlung und Schattung der Dinge) von außen bedingt, visionäre Schemen der Objekte bleiben wollen. Die Figuration der Malereien ist bei asketischer Vereinfachung reich an Verschränkungen, an kristallisch gekühlten Farbstufungen, schön in entweder matt erblindendem oder aufgerauhtem oder metallisch funkelndem Auftrag, wobei bald auf Leinwand, bald auf Holz, bald mit Email, bald unter oder auf Glas gearbeitet wird. So können diese einfachsten Konstruktionen niemals langweilen. Sie haben, wie die verwandten Arbeiten Lissitzkys, einen Klang und Bau von großer, gehaltener und zart gespannter Reinheit. (Ich sage das um so lieber, als manche denken, wenn man in einem Buche den einen Ast am Baume der Gegenwartskunst zu beschreiben hatte, man habe damit die anderen Äste ansägen wollen.)

Hiergegen enttäuschten die Gemälde von Georg Kars (Paris), die sich trotz mancher Reize nicht über eine konventionell gewordenen Mittelstufe zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit erhoben, wobei die überschätzte „vornehm museumsreife, edle peinture" (in ihr als solcher liegt gar keine Zukunft) wenig helfen konnte. Am ehesten befriedigte der Sinn für Volumen.

Willi Geiger, mit einer großen Schau bei Thannhäuser, hat eine steigende Entwicklung genommen. Dieser gestikulationsreiche Virtuose des Pinsels sagte mir früher wenig, gerade weil er zu vieles sagte, nicht an äußerer Einzelwirklichkeit, aber an dämonisierender Selbstberauschung und Bewegungslüsternheit der vorigen Generation. Sinn für Bewegung der Farbsubstanz ist nun geblieben, aber Bildbau, Raumgefühl und Sachanordnung haben sich gefestigt, was dieser einst schwindlig am Rande der Übertreibung rauschenden, flitzenden Malerei erst wirkliche Würde gegeben hat. Ohne im geringsten seinen Standpunkt aufzugeben, hat sich Geiger von nachexpressionistischer Malerei durchdringen lassen. Aquarell und Graphik mögen nicht von dieser Vereinfachung und Vertiefung abführen! — Es gibt Kraftverhaltung vor und nach dem Chaos. Bei Adolf Erbslöhs Malereien scheint sie vor dem Chaos zu liegen. Besonnen genossen, mit neuer Andacht vorgetragen, zu direkt aber aufs Schönheitliche bezogen, sehr gepflegt, wöhlig geglättet, in schönem Schimmer durchgehaltener Grüns und Blaus, ist diese Malerei vergleichbar mit der des Freundes Kanoldt, der hier aber wie ein Mann zum Weibe steht. Hinge man Kanoldts Bilder daneben, so würde man trotz viel Verwandtschaft sehen, wie gut es ist, etwas konstruktiver in der Komposition, ein wenig dämonischer auch bei wohligster Objektbejahung zu verbleiben.

Wenn sich Erbslöh weniger „geschmackvoll" hielte, jedenfalls weniger die Münchner Schönheitskultur (sogar der „Scholle"?)

wieder heranließe (vieles schmeckt zu sehr nach gepflegter, guter Stube), so würde das wahre Geheimnis der Dinge wenigerabgedeckt werden. Im Bildnis aber ist er öfters ausgezeichnet (am reifsten der knapp gerahmte, leider dunkel gehängte junge Mann), wo an die Traditionen vor 100 Jahren angeschlossen wird.

Die „Kleine Galerie", die jetzt auch neue Kunst bringen will, eröffnete diese Einstellung mit Malereien von Ringelnatz. Zum erstenmal sah man ihn, der vorwiegend durch Aquarelle und Zeichnungen bekannt war, hier mit lauter Ölbildern. (Zur Eröffnung trug er Grotesken vor.) Viele dieser Laienbilder können es mit jeder Ausstellungskunst aufnehmen. Kecke gegenständliche Griffe (oft idyllische Groteske), verschiedenste Grundakkorde in Farbe und Stofflichkeit, etwas spitzig Geheimnisvolles liegt in den stillen Bildern. Im Gegensatz zu Wortgebilden Ringelnatzens überwiegt der gutmütig genießende, ja weltzärtliche Lebenston, der bereichernd hinter der bizarren Front dieses Sachsen Hans Böttticher wohnt. *Roh.*

PARIS

Auf dem Pariser Herbstsalon haben die modernen holländischen Maler eine eigene Sektion gebildet. Den Urteilen der französischen Presse nach findet diese ein größeres Interesse als die in den Sälen des Ballspielgebäudes am Concordienplatz unlängst abgehaltene Sonderausstellung, die W. van Konijnenburg eingerichtet hatte und die auf den Ton des Sakralen und Mystischen gestimmt war. Überraschend ist die Bewunderung, die hier Willem de Zwaart erntete, ein letzter Nachzügler der Haager Schule, dem man jetzt den baldigen Eintritt einer höheren Bewertung prophezeit. De Zwaart interessierte einen André Lhote, einen Ségonzac mehr als die Werke von Gestel, von Sluyters, und die holländischen Nachfolger eines Le Fauconnier haben in der Gunst der Pariser vollkommen ausgespielt. Die holländische Abteilung war in zusammengehörige Gruppen eingeteilt; die Arbeit der Organisation hatte der Haager Maler Gosschalk übernommen. *H.*

WIEN

Der „Hagenbund", der 1906 Corinth in Wien bekanntgemacht hat, zeigt im Verein mit O. Nirenstein als ersten Teil vom Werke Lovis Corinths (das infolge Raummangels auf zwei Ausstellungen aufgeteilt werden mußte) sein graphisches Werk, und zwar in einer Vollständigkeit, wie es bisher nirgends außerhalb Berlins zu sehen war. Die Schau beginnt mit den „Tragikomödien", wo Corinth noch stark im Akademischen steckt, und geht dann, nach Vorführung weiterer charakteristischer Arbeiten aus der Zeit vor dem Krieg, ganz breit auf das Spätwerk ein, aus dem alle erzählenden Zyklen mit bezeichnenden Proben vertreten sind. Daneben begegnen wir zahlreichen Einzelblättern, einigen der schönsten Selbstbildnisse, den herrlichen Landschaften vom Walchensee und aus der Schweiz. Im Hauptsaal sind — der Clou der Ausstellung — etwa 80 Handzeichnungen und Aquarelle vereinigt, unter anderem sämtliche Entwürfe zum „Reineke Fuchs" und der „Königin Golconde".

Die Herbstausstellung in der „Sezession" zeigt zwei verschiedene Gesichter. Ein rückwärts gewandtes mit der Kollektion des verstorbenen feinsinnigen Frühimpressionisten Hans Tichy, dessen beste Werke, italienische und steirische Landschaftsbilder aus der Jahrhundertwende, ein ausnehmendes Einfühlungsvermögen in den Charakter der jeweiligen Landschaft bekunden. Ein sich modern gebendes, mit der Kollektion des an Paris geschulten G. Merkel, der in figürlichen Bildern dem Neoklassizismus der Franzosen huldigt, während er in seinen Landschaften an Cézanne anknüpft.

In der „Neuen Galerie" stellt Faistauer seine Studien zu den Fresken des Salzburger Festspielhauses zur Schau. Blätter, die in jedem Strich Schmiß und Temperament, im Entwurf starke kompositionelle Begabung verraten. Wie sich die im Einzelnen auf die architektonische Gestaltung des Innenraumes meist keine Rücksicht nehmenden, oft zusammenhanglos aneinandergereihten Bilder an Ort und Stelle ausnehmen, läßt sich an den hier gezeigten Vorstudien nicht beurteilen. *Poglayen-Neuwall.*

WIESBADEN

Schon vorigen November veranstaltete der Nassauische Kunstverein im Neuen Museum eine Gedächtnisausstellung für Corinth, die damals vorwiegend aus Wiesbadener Privatbesitz zusammenkam und daher als Spiegel des Gesamtschaffens nur fragmentarisch wirken konnte. Dieses Jahr bringt er eine wesentlich größere Ausstellung, zum größten Teil aus dem Besitz der Witwe des Meisters. Die Entwicklung der ersten Jahre ist sprunghaft vertreten, aber in interessanter Akzentuierung, Kuhstall von 1879, Gardasee von 1883 fast an Thoma erinnernd, „Corinths Vater" von 1887, an Leibl anklingend, und das in die zweite Münchener Zeit fallende „Kruzifix im

Wald". Mit Übergehung der biblischen und historischen Bilder kommen wir dann rasch zu der letzten Phase des Meisters, die sich bereits in dem Selbstbildnis von 1912 und dem Kinderbildnis Wilhelminens von 1913 durch die tiefe seelische Durchdrungenheit, die sich von nun an bis ins Visionäre steigert, ankündigt. *ch.*

ZÜRICH

Die dreiwöchentlichen Kunstausstellungen, wie sie fast in der ganzen Schweiz üblich sind, sind zwar demokratisch, indem alle Produzenten reichlich zur Sprache kommen, aber sie verflachen dafür auch den ganzen Kunstbetrieb in schlimmster Weise. Es ist natürlich — und nicht nur in einem eng umgrenzten Gebiet wie die Schweiz — unmöglich, alle drei Wochen eine intensive Schaustellung zu bieten. Durch diesen fortwährenden Wechsel leidet die Intensität des Ausstellungsbetriebes, und außerdem wird der Dilettantismus dadurch künstlich groß gezogen. Es erscheinen immer wieder in aller Breite Bilder an den Wänden, bei denen man sich vergeblich frägt, woher der Maler den Mut nimmt, sie zu malen, und die Jury, sie auszustellen, so sehr halten sie sich unterhalb eines jeden Niveaus. Dazu kommt, daß die Zeitungskritik in der Schweiz die Hände gebundener hat als vielleicht in irgendeinem anderen Land. Es besteht fast ein ungeschriebenes Gesetz, daß sozusagen jedes Bild seine Kritik haben müsse. Und seine gute noch dazu. Durch dieses System, dem sich hier kein Kritiker entziehen kann, wird selbstverständlich dem Mittelmaß viel zu viel Licht gegeben, die eigentlichen Größen aber — und es gibt heute einen großen Maler in der Schweiz — nivelliert. Dies erklärt auch, warum im allgemeinen die Rangordnung der Schweizer Maler außerhalb der Grenzen festgesetzt wird.

Nach längerer Pause nimmt sich die Galerie Neupert wieder eines richtigen Malers an. Hermann Huber zeigt einen Teil der Ergebnisse seines ersten Kilchberger Jahres. Die großfigurigen Gruppenbilder dieser Zeit sah man dieses Jahr in Berlin und auf der Dresdner Internationalen. Stilistisch führen die bei Neupert ausgestellten Bilder die flaumig-differenzierte Malweise der Klosters Zeit weiter. Irren wir nicht, so steht Huber trotzdem am Beginn einer wohltätigen Wandlung. Die Renoirhafte Verflaumung scheint ihr Ende erreicht zu haben. Die Farben wollen sich wieder in festeren Gefäßen sammeln. Vielleicht gelingt es dem Maler, seinen unvergessen herben Anfang auf anderer Kurve und bereichert durch Jahre malerischer Erfahrung wiederzufinden. *Giedion.*

* * *

In der Galerie Aktuaryus, welche ihre Räume bedeutend erweitert hat, wird das künstlerische Schaffen der Malerfamilie Vautier gezeigt, die durch drei Generationen bedeutende Talente aufweist. Gemälde von B. Vautier (1829 bis 1898), dessen Sohn Otto Vautier (1863 bis 1919) sowie des jetzt in Genf lebenden Enkels, B. Vautier geben ein außerordentlich interessantes Bild der verschiedenen Auffassungen im Zeitraum eines Jahrhunderts. Außerdem stellt die Galerie eine Anzahl Einzelwerke aus, unter denen Liebermann, Thoma, Hagemeister, Harpignies, Utrillo, Rosa Bonheur sowie die Schweizer Anker, Buri, Froelicher, Steffan hervorgehoben seien.

Entdeckungen und Funde

DER GRÜNEWALD IN LINDENHARDT

Schon 1897 befand sich der Flügelaltar aus der Dorfkirche des kleinen fränkischen Ortes Lindenhardt zur Restaurierung in Nürnberg, wo er auch einige Zeit im Germanischen Museum ausgestellt war. Aber erst 1919 hat der Bayreuther Zeichenlehrer Prof. Karl Sitzmann den Nachweis versucht, daß der Lindenhardter Altar eine Arbeit Grünewalds sein müsse und diese Entdeckung neuerdings in einer kleinen bei Giesel in Bayreuth erscheinenden Schrift überzeugend nochmals dargetan, so daß Dörnhöffer und andere Kenner der Materie heute an der Richtigkeit der Zuweisung nicht mehr zweifeln. — Der Altar ist einer alten Inschrift am Rahmen zufolge 1503 entstanden. In der Mitte stehen die holzgeschnitzten Figuren der Himmelskönigin mit dem Jesuskind auf dem Arm zwischen dem Heiligen Vitus und dem Bischof Otto von Bamberg, der die Dorfkirche gegründet haben soll. Neben diesen vollrunden Figuren zeigen die Flügel innen das Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde mit dem Modell des Bamberger Doms, dann die Heiligen Bartholomäus und Wolfgang, den Patron der Holzfäller. Die Mutter Gottes gilt bei den Katholiken der Gegend noch für wundertätig.

Grünewalds Arbeit ist der Schmerzensmann, der auf der Rückseite des Schreins gemalt ist, der am meisten beschädigte Teil des Ganzen: auf grünem Rasen steht er vor dem Kreuzesstamm, zwischen Lanze und lodernder Fackel, dem Symbol der Hoff-

nung; vom Querbalken herab hängen Marterinstrumente. Besser erhalten sind die Außenseiten der Flügel, auf denen Grünewald die 14 Nothelfer malte. Die heilige Schar des einen Flügels führt Georg, ein blondgelockter Jüngling in stahlgrauer Rüstung, die zierlich gespreizten Hände halten die Stichlanze und den blanken Schild. Auf dem anderen Flügel ist Dionysius der Mittelpunkt, ein würdiger Prälat in schwerem Mantel, sein abgeschlagenes Haupt in Händen. Die etwas unterlebensgroßen 14 Heiligen, Mädchen und charaktervolle Männer, zeigen schon in diesem seinem frühesten Werke Grünewald mit starker persönlicher Note. In Bamberg oder in Nürnberg wird die Werkstatt gestanden haben, in der der Altar gefertigt wurde, zu dem Grünewald, vielleicht noch als Geselle, das Malwerk schuf. *B.*

Neue Bücher

UM RAFAELS „SIXTINA"

Ein sehr ernsthafter Kunstforscher, dem die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts einige grundlegende Bücher dankt, Dr. Moritz Stübel in Dresden, ist in jahrelangem Suchen dem Schicksal von Rafaels berühmtesten Bild nachgegangen und hat soeben die Ergebnisse seiner Arbeit in einem reizvoll ausgestatteten und mit elf Abbildungen versehenen Buch herausgebracht, das in kleiner, numerierter Auflage von nur 450 Exemplaren in der Lehmannschen Verlagsbuchhandlung, Dresden, erschienen ist.

Dieses Werk über die Sixtinische Madonna ist sensationell durch die Ergebnisse des Forschers und wird die öffentliche Meinung noch auf lange Zeit hinaus beschäftigen. Denn die Schicksale der Sixtina sind wie ein Roman und verdienen in mehr als einer Beziehung durchaus Verallgemeinerung für viele Meisterwerke, die rettungslos dem Eingriff gewissenloser Verbesserer und kenntnisarmer Restauratoren preisgegeben gewesen sind. Will man aber das Fazit der Stübelschen Untersuchungen vorwegnehmen, dann kann man als Ergebnis dieses feststellen: Daß schon sehr früh die ursprüngliche Komposition des Bildes, das einmal ein Familienporträt Julius' II. und seiner Nepotin Leonora Gonzaga gewesen (mit dem Bild der Madonna als Hausandachtsbild), für die Klosterkirche von Piacenza in das Andachtsbild des hl. Sixtus umgeändert wurde und daß durch die Künste der späteren Restauratoren ungefähr alles verlorengegangen ist, was noch Rafaels ursprüngliche Handschrift war.

Mehr hier an Einzelheiten der Beweisführung zu verraten, hieße der wissenschaftlichen Kontroverse vorgreifen, die Stübels Schrift zweifellos hervorrufen wird; denn schließlich ist nach Stübels Ansicht die heutige „Sixtina" so gut wie gar nicht mehr von dem großen Urbinaten und wenn der Autor, den wir als ungewöhnlich gewissenhaften Forscher kennen, recht hat, werden aus dem neuen Tatbestand im Hinblick auf den Ruhm des Bildes auch die notwendigen Folgerungen gezogen werden müssen.

Der Fall ist peinlich für alle diejenigen, die an der Unantastbarkeit eines überlieferten Meisterwerkes kritiklos festhalten. Dem Kenner aber gibt gerade dieser Fall zu denken, denn — wie gesagt — so hart es klingt, er verdient sicher bis zu einem gewissen Grade Verallgemeinerung für viele Bilder, die seit Jahrhunderten die Hauptzierden unserer berühmten Museen sind. Stübels Buch aber, spannend wie wenige Arbeiten dieser Art, könnte sogar Ausgangspunkt einer neuen Kennerschaft werden, die sich endlich einmal dazu entschließen würde, den Tatsachen einer unseligen Restaurierungskunst im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirklich Rechnung zu tragen. *Biermann.*

Verschiedenes

DEN HAAG

Dr. C. Hofstede de Groot hat sein gesamtes kunstwissenschaftliches Studienmaterial dem holländischen Staat geschenkt. Schon 1906 hatte Dr. Hofstede aus Anlaß des Rembrandtjubiläums 65 Rembrandtzeichnungen den Staat, 1914 einen Teil seiner glänzenden Sammlung von Zeichnungen altholländischer Meister seiner Geburtsstadt Groningen zum Geschenke gemacht. Die jetzige Schenkung umfaßt das gesamte Material an Photographien und Reproduktionen nach Gemälden, Zeichnungen und Radierungen holländischer Maler vornehmlich des 17. Jahrhunderts, annähernd 30000 Stück in 182 Bänden; sie umfaßt weiter eine einzig dastehende Kollektion von Katalogen von Museen und Privatsammlungen der ganzen Welt; schließlich die Kollektion wissenschaftlicher, durch Dr. de Groot auf Karten und in 114 Kartothekkästen untergebrachter Notizen. Dieser wissenschaftliche Apparat soll vorläufig noch unter der Aufsicht seines Stifters bleiben, später durch den Staat verwaltet und durch einen Spezialisten beaufsichtigt, der Öffentlichkeit übrigens immer zur Verfügung gehalten werden. *H.*

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Am 7. Dezember wird bei Paul Cassirer und Hugo Helbing die Sammlung A. W., Wien, zur Versteigerung gelangen, der allerhand aus Münchner und mitteldeutschem Privatbesitz angehängt ist. Besonders schön sind die Bronzen, Objekte des 14. bis 17. Jahrhunderts. Wir heben hervor: „Die Ziege" von Riccio, „Ceres und Minerva", von Allessandro Vittoria, „Zwei-Eber" von Pietro Tacca, ein schönes Aqamanile, flandrisch, Ende des 14. Jahrhunderts, ein süddeutsches Werk, öfters in der Literatur besprochen: „Tarquinius und Lukretia" von Hubert Gerhard. Unter den Holzplastiken ragt hervor eine Pietà, salzburgisch, um 1440.

Ebenfalls am 7. Dezember versteigern die Firmen Cassirer und Helbing holländische Meister des 17. Jahrhunderts, aus der Sammlung Jules Porgès, Paris. Die Kollektion ist in den Jahrzehnten vor dem Kriege zusammengekommen, ähnlich wie jene anderen der Brüder Kann, Sir Julius Wernher und Alfred Beit. Der Katalog, der 143 Gemälde umfaßt, fußt zumeist auf Expertisen von Hofstede de Groot. Neben Bildern von Jacob van Ruisdael, von Everdingen, Lucas van Uden, Jan Fyt, Adriaen von Ostade, Anton van Dyck, Aart van der Neer, Melchior d'Hondecoeter haben wir eine Reihe Meister kleineren Formats mit guten Exemplaren ihrer Kunst, so Booth und Berchem, Bega und Brekelenkam, Teniers, Molenaer, Dusaert, Duck, Muscher, Sorgh, Coninxloo, Bramer. Ihnen schließen sich Simon de Vlieger, Bonaventura Peeters und Pieter Wouwerman mit See- und Dünenstücken an.

Am 9. und 10. Dezember werden bei Rudolph Lepke in Berlin die keramischen Sammlungen Friedrich Girtanner, Zürich und Dr. Aurel von Dobay, Budapest versteigert werden. Es handelt sich im ersten Fall um Porzellangeschirr, Majoliken, Fayencen, Steinzeug und Gläser, im zweiten besonders um Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts, Meißen, Nymphenburg, Frankenthal, Fulda, Höchst, Ludwigsburg, Kelsterbach, Berlin, Ansbach, Fürstenberg, Kloster-Veilsdorf, Limbach, Capo di Monte. Ein ausführlicher Katalog mit reichem Abbildungsmaterial ist vorhanden. Wir heben einige Stücke heraus: „Harlekine in Tanzstellung", Nymphenburg um 1760, Modell von Bustelli, „Die Tänzerin Sallé", Frankenthal, Modell von Lück, der „Bierlala", Höchst, schon im Verzeichnis von 1765, die „Folge der vier Weltteile", Meißen, Modell von Kändler, „Herbst und Winter", Capo di Monte, „Chinesin mit Glockenspiel", Nymphenburg, Modell von Bustelli.

K.

KÖLN

Lempertz versteigert am 14. Dezember eine Sammlung interessanter Gemälde und Plastiken: Primitive des 13.—15., hervorragende Bilder von Niederländern, Italienern und Deutschen des 16.—18. Jahrhunderts. Die gleichen Zeiträume und Länder umfaßt die Abteilung der plastischen Bildwerke in Holz und Stein. Einige hervorragende Arbeiten alten Kunstgewerbes sind angegliedert.

Unter den Primitiven erscheint als Glanzstück eine Kölner Tafel um 1370, die dem Meister des Clarenaltares im Kölner Dom sehr nahe steht: Ein Kalvarienberg auf Goldgrund mit primitiver Landschaft, den der Katalog als Titelbild farbig wiedergibt.

An weiteren Werken sind zu nennen: Ein Altarwerk des Meisters von Alkmaar; die trauernden Frauen unter dem Kreuz von Domenico Beccafumi; ein flämischer Kalvarienberg um 1460; ein süddeutsches Katharina-Martyrium um 1500; ein Damenbildnis von Francois Clouet; eine Heilige Familie von der Hand des sog. Antwerpener Manieristen von 1518 (Meister des Lübecker Altares); eine flämische Predella um 1540; ein Damenbildnis von Francesco Bissolo; eine Verlobung der heiligen Catharina von Lucas Cranach d. Ä.; eine Landschaft von Hercules Segers; eine große Waldlandschaft von Joris van der Hagen; zwei bezeichnete Stilleben von Pieter Claesz; ein gleichfalls bezeichnetes Stilleben von Abraham van Beyeren u. a.

Unter den Holz- und Steinbildwerken nimmt die erste Stelle eine Alabaster-Pietà vom Meister des Rimini-Altares ein, mittelrheinisch um 1420, eine Skulptur von ungemein packendem Ausdruck und feinster Durchführung.

LONDON

Am 7. Dezember wird Sotheby alte Stiche versteigern, hauptsächlich von Dürer, Rembrandt, Lukas van Leyden, Mantegna, ferner deutsche Holzschnitte und Schrotblätter des 15. Jahrhunderts.

Auf den 8. Dezember ist, gleichfalls bei Sotheby, die Versteigerung von alten Gemälden angesetzt, darunter frühe Italiener, Holländer und englische Porträts.

Bücherfreunde werden sich für die Vente vom 13. bis 15. Dezember bei Sotheby interessieren, die u.a. folgende Schätze umfaßt: Eine Baskerville Bibel, 1763, in einem herrlichen Dubliner Einband; Moliere, Oeuvre, 1773, in zeitgenössischem Marokko; eine Sammlung von Elzevirs in alten Marokkoeinbänden; neun Miniaturen, die ein Vandal aus Gowers „Confessio Amantis" (heute in der Morgan Library) herausgeschnitten hat; moderne Bücher, worunter Dedikationsexemplare von Rossetti, Maeterlinck, William Morris, Ruskin, Swinburne und anderen. *F. Bodmer.*

MÜNCHEN

Am 16. und 17. Dezember findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und alten Gemälden, vorwiegend aus süddeutschem und ausländischem Privatbesitz, statt. Unter den keramischen Arbeiten finden sich hübsche Figuren aus der besten Zeit der Manufakturen Ludwigsburg, Höchst und Frankenthal. Unter den Meißner Erzeugnissen sind die beiden Gegenstücke „Ungar und Ungarin in Nationaltracht", Modelle von Peter Reinecke um 1745, in vorzüglicher Erhaltung besonders zu nennen. Neben den Arbeiten in Silber und unedlen Metallen, Waffen und Bronzen nimmt eine Sammlung von Taschenuhren, Flakons, Dosen und Necessaires einen breiten Raum ein. Miniaturen und prachtvolle Farbstiche ergänzen dieses reizvolle Gebiet. Ein flämischer Gobelin des 17. Jahrhunderts, gute Orientteppiche, alte Möbel gelangen am zweiten Tage zur Versteigerung. Unter den Gemälden befinden sich Arbeiten von Anwander, Francken, Duck, Loo, Romanelli, Scarcella und Tischbein, neben dekorativen Werken aus den deutschen, italienischen und niederländichen Schulen. Zwei schöne schwäbische Madonnen-Figuren gehören dem Ende des 15. Jahrhunderts an, das 17. und 18. Jahrhundert ist durch große repräsentative Figuren wie durch reizvolle Statuetten und Reliefs zum Teil in alter Fassung gut vertreten.

AUS DER SAMMLERWELT UND VOM KUNSTHANDEL

LONDON

Das kürzlich von verschiedenen englischen Blättern verbreitete Gerücht, daß die „Pierpont Morgan National Library" in New York zu einem Märchenpreise mehrere illuminierte, metallgebundene Manuskripte aus einer berühmten englischen Privatbibliothek erworben habe, ist in den letzten Tagen bestätigt worden. Da so gebundene Handschriften außerhalb des Britischen Museums in England äußerst rar sind, konnte man kaum fehl gehen, wenn man vermutete, daß sich die Meldung auf die vier, oft beschriebenen Manuskripte der großen Bibliothek zu Holkam Hall, Norfolk, bezog. Zwei der Handschriften sind „Evangelaria" und in einem kleinen „Führer" zu den Schätzen dieser Bibliothek als Nr. 15 und 16 bezeichnet. Die eine, Nr. 16, wird durch silbervergoldetes Filigranwerk zusammengehalten, worin Perlen und Edelsteine eingelegt sind. Im Zentrum eines reich ornamentierten Mandorlarahmens befindet sich die Figur Christi, dessen Rechte zum Segen ausgestreckt ist und dessen Linke die Evangelien hält. Das andere Exemplar ist nicht minder reich gebunden, aber statt einer dominierenden Figur in Relief weist es im oberen Teil den gekrönten und im unteren den gekreuzigten Christus auf mit der Jungfrau zur Rechten und Johannes zur Linken. Beide Handschriften waren im 11. Jahrhundert von einem kunstfertigen englischen Schreiber zu Winchester für die Lady Judith geschrieben worden, die Tochter Baldwins von Flandern. Als sich die fromme Dame beim Einbruch der Normannen von Winchester nach Brügge flüchtete, nahm sie die Manuskripte mit sich und schenkte sie später bei ihrem Tode der Abtei Weingarten in Schwaben. Im Jahre 1806 bei der Plünderung des Schlosses Fulda gelangten sie in den Besitz des General Thiebauld. Schließlich gingen sie in die Hände eines französischen Händlers über, der sie nach London brachte, wo sie 1818 von Thomas William Coke, dem dritten Earl of Leicester für seine berühmte Bibliothek erworben wurden. Thomas William Coke war ein Freund von Gainsborough und Lawrence und ein bekannter Bibliophile, der zu seinen Lebzeiten die große, ihm von seinen Vorfahren vermachte Büchersammlung um nicht weniger als hundert Raritäten vermehrte. Einer seiner Ahnen, Edward Coke, Lord Chief Justice of England (1552—1634) hat in seinem Testament den, der seine Bibliothek verkaufen würde, einen undankbaren Menschen gescholten. Da die beiden erwähnten Handschriften wie zwei, nun ebenfalls nach Amerika ausgewanderte, metallgebundene „Sacramentalia" (13. Jahrh.) nicht von ihm selber erworben worden waren, kann die Transaktion nicht unter seinen Tadel kommen. *F. Bodmer.*

Heinrich Stegemann

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von KARL HENKE

SCHNELLER als wir dachten, beginnt in der jüngsten Malerei die expressionistische Spannung zwischen der empirischen Erscheinung und den Gebilden der Kunst sich zu lösen: die Naturform kommt wieder zu Ehren. Ein geheimnisvoller Zusammenhang scheint in der Struktur der menschlichen Seele angelegt zu sein zwischen bildnerischer Begabung und einer besonderen Liebe zu konkreter irdischer Dinglichkeit, so daß die Malerei, wie das schwingende Pendel in seinem Umkehrpunkt, sich mit innerer Notwendigkeit nur für einen Augenblick so weit von der Naturform entfernen konnte, wie sie es in der letzten Epoche getan hat.

Wenn aber ein solcher Zusammenhang wirklich besteht, wie hat es denn überhaupt zu dieser Entfremdung zwischen Natur und Kunst kommen können?

Offenbar haben die Revolutionäre unserer Kunst gefühlt, daß auch in den äußeren Formen neu begonnen werden muß, wenn es wieder einmal gilt, die zur Seite gedrängte Geistigkeit in die Mitte unseres Daseins zu rücken. Der Impressionismus, aus derselben Grundeinstellung zur Welt entsprungen wie die materialistische Philosophie und die allgemeine Mechanisierung des Lebens, hatte die Frage nach einem Wesen hinter der Oberfläche verboten und an seinem Teil mitgeholfen, den Kultus des Naturgesetzes zu schaffen. So mußte die neue Kunst wohl zuerst diese alten Götter zerschlagen, mußte vor allem das impressionistische Verhältnis zur Außenwelt von Grund aus umkehren, um ihren Tempel für das „Reich der Seele" aufrichten zu können.

Aber einheitlich ist diese Wendung, die durch unsere ganze Kunst ging, doch nur in ihrem letzten Ziel einer neuen Besinnung und Innerlichkeit, und sie ist in dem Namen des Expressionismus nur sehr lose zusammengefaßt. So im Grund ihrer Seele verschiedene Naturen wie Marc und Schmidt-Rottluff, Kandinsky und Nolde, Klee und Kokoschka mußten auf ganz verschiedenen Wegen nach anderen Ausdrucksmitteln suchen, und so war auch der Vorgang und das Ergebnis ihrer Abkehr von der Naturform durchaus verschieden. Die wirklichkeitsfremde, auf das Theoretische und Abstrakte gerichtete Art Kandinskys wollte eine ganz unvermittelte Darstellung ihrer Ideen und seelischen Zustände, so daß in seinen gegenstandslosen „Kompositionen" eine ganz neue Kunstgattung entstanden ist. Dagegen stellen andere Expressionisten, wie etwa Nolde und Meidner, einen von diesem ganz verschiedenen Typus revolutionärer Naturen dar, der vielleicht das größte Anrecht darauf hat, seine Kunstrichtung nach dem Ausdruckswillen zu benennen. Diese Künstler haben nie völlig auf den Gegenstand verzichtet, aber sie unterwarfen ihn der Willkür ihrer Persönlichkeit, indem sie diejenigen Züge übersteigerten, die ihrem bewegten Herzen am ersten zum Ausdruck werden konnten.

Eine dritte Gruppe, zu der etwa Marc und Heckel gehören, umfaßt mehr auf das Objektive gerichtete Naturen, für die es härtere Kämpfe gekostet haben mag, sich von der empirischen Naturform zu lösen. So wollte Marc die innere Natur seiner Tiere aufdecken — er verzweifelte daran, den wahren Menschen überhaupt erfassen zu können — und ging dabei Schritt für Schritt weiter in der Vereinfachung seiner Gestalten, nirgends subjektiv übersteigernd, sondern nur bemüht, ihr inneres Wesen immer klarer hervortreten zu lassen. Will man diese typischen Unterschiede innerhalb des Expressionismus scharf

formulieren, so kann man sagen, daß die einen Künstler zuerst Idealität, die anderen Ausdruck, die letzten Reinheit wollten. Diese letzten sind der Natur im Grunde immer am nächsten geblieben, und die Maler, welche heute als erste die Natur wieder ganz in ihr Werk hereinziehen, gehören dem gleichen Typus an.

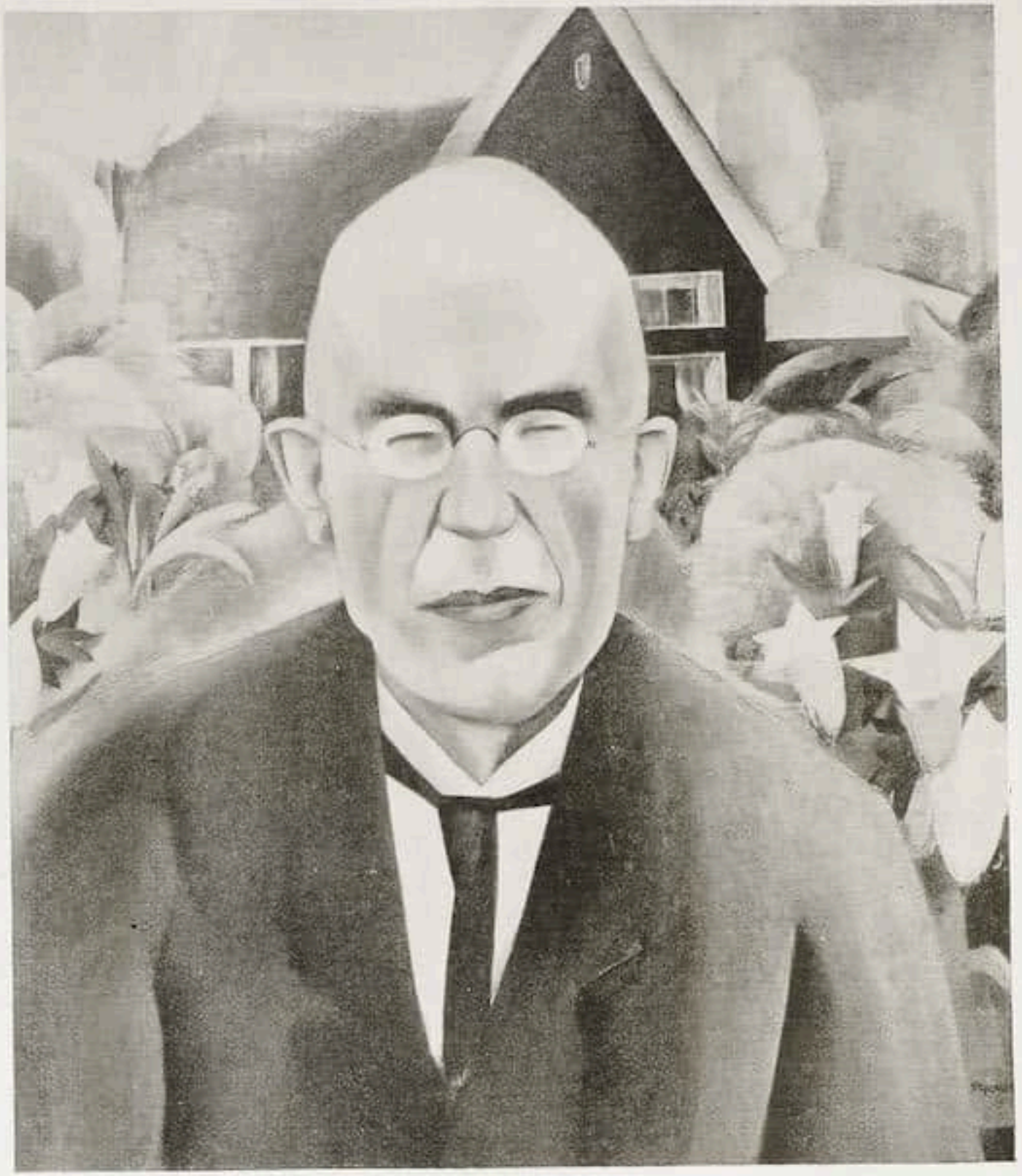
Der Hamburger Maler Heinrich Stegemann ist einer von ihnen. Auch er hatte schon während des Krieges begonnen, sich in harter Arbeit eine eigene Formwelt zur Darstellung jenes großen Erlebnisses zu schaffen. Während eines kurzen Aufenthalts in der Heimat nach einer Verschüttung an der Somme arbeitete er an Entwürfen für sein erstes Kriegsbild: ein Verwundeter, der von seinem Kameraden durch den Schützengraben getragen wird. Über den gesenkten Häuptern, die sich zwischen zackigen Kreidewänden vorwärtsschieben, lastet ein Stück roten Himmels, in das die Pfähle eines Drahtverhaus wie eine Dornenkrone hineinstechen.

Mit diesem Bild stellte Stegemann sich zum erstenmal ganz auf eigene Füße. In immer neuen Anläufen suchte er die Einfachheit des Aufbaus zu steigern und das Wesentliche des Ausdrucks immer stärker hervorzuheben. Als das Bild, manches Mal abgekratzt und übermalt, im Jahre 1919 nach seiner endgültigen Rückkehr aus dem Feld fertig geworden war, hatte Stegemann sich die Grundlagen erobert, auf denen er während der nächsten Jahre weiterbaute. Künstlerische Einflüsse von außen her lassen sich für diesen Weg nur spärlich nachweisen, wie sie überhaupt in seiner Entwicklung nur geringe Bedeutung gehabt haben. Nur eine Reihe von Einzelfiguren und Entwürfen zu größeren Gruppen aus seiner Weimarer Akademiezeit lassen erkennen, daß er damals, wenn auch kein eigentlicher Schüler, so doch ein Anhänger von Egger-Lienz gewesen ist. Auch die im Kriege entstandenen Federzeichnungen, Landschaften und Bilder aus dem Soldatenleben, von denen eine Reihe in dem Kriegsgedenkbuch seines Bremer Feldregiments reproduziert ist, haben einen starken persönlichen Zug: den festen und sicheren Aufbau seiner späteren Werke, verbunden mit einer eigenartigen Weiträumigkeit der Landschaft und einer beglückenden Naturnähe, wie sie dem Feldsoldaten damals zuteil geworden ist.

Noch längere Zeit nachher bildete der Krieg einen Hauptgegenstand seiner Kunst. Mit der lange eingeengten Kraft seiner Produktion suchte er sich von den Kriegserlebnissen zu befreien, indem er sie ganz durchdrang und ihren tieferen Sinn gestaltete. Gegenständlich sind die Bilder manchmal schwer zu erkennen, sie sind gleichsam im Kampf gegen die Mächte der Zerstörung und um den rechten Ausdruck entstanden. Aber sie wirken groß und erschüttern. Friedevoll ruht der „tote Soldat“ zwischen all der Zerstörung des Schlachtfeldes. Eine trauernde Wolke hat die Sonne verdeckt, aber verklärendes Licht zuckt und rieselt dahinter hervor in bald gedämpften, bald klingenden Farben. Es ist, als wollte die unsterbliche Sonne mit ihren Strahlen den stillen Opferbringer hinaufziehen und zu sich nehmen in ihre Herrlichkeit.

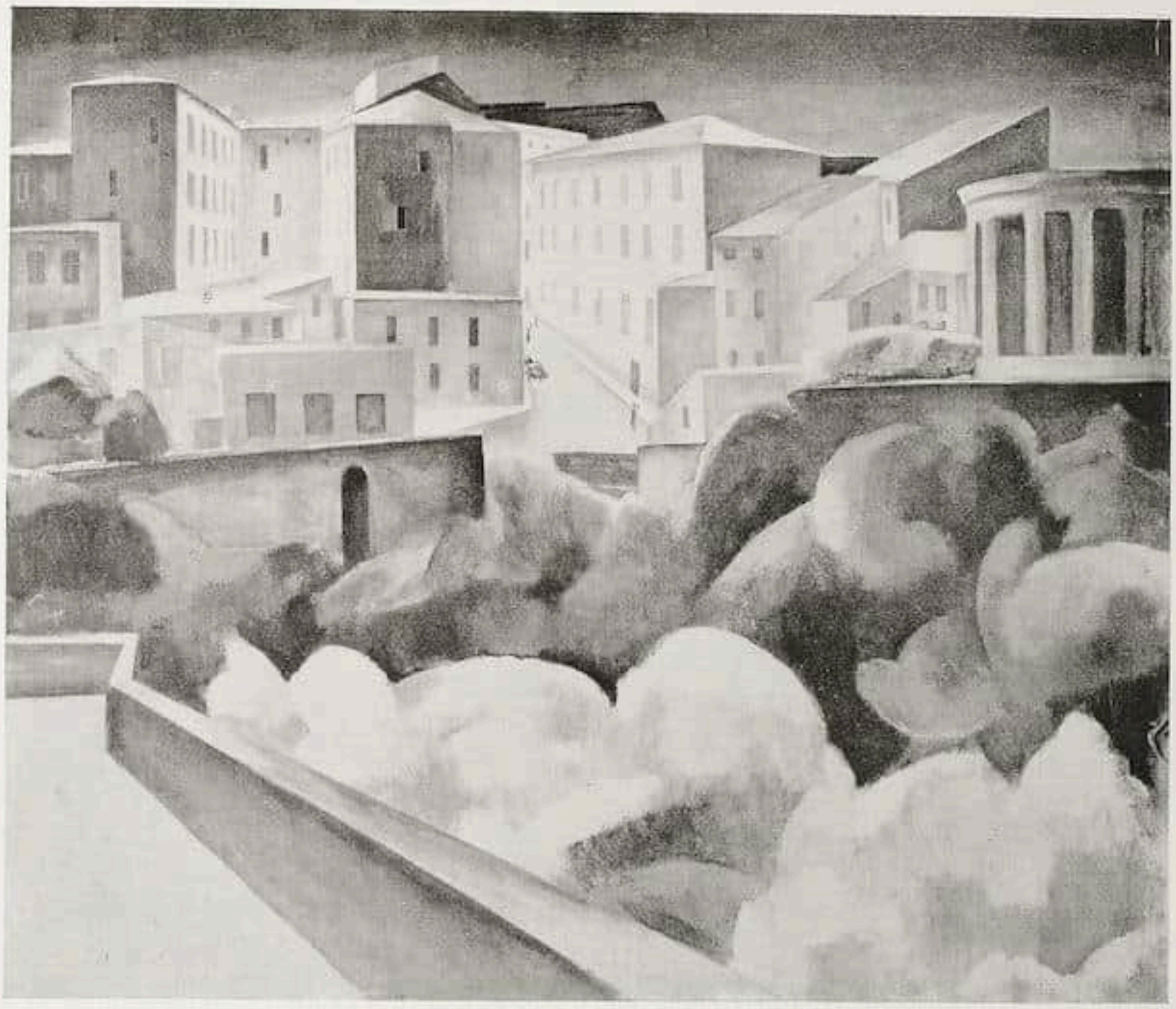
Der Grundstimmung jener Jahre kam die eckige Härte der Holzschnitttechnik entgegen. Während diese Blätter später das malerische Werk der gleichen Zeit mehr umrahmen und in einer eigenen Tonart variieren, nehmen sie in der ersten Zeit eine andere Stellung ein. Mindestens in ihren Gegenständen sind sie selbständiger, vielleicht haben die hier gewonnenen Ausdrucksmittel auch auf die Entwicklung des Bildstils dieser expressionistischen Epoche eingewirkt. Sie sind reich an Zwischentönen und dadurch in gewissem Sinn malerisch, oft leidenschaftlich und von starker Gefühlsbetonung.

Frau am Fenster. 1921

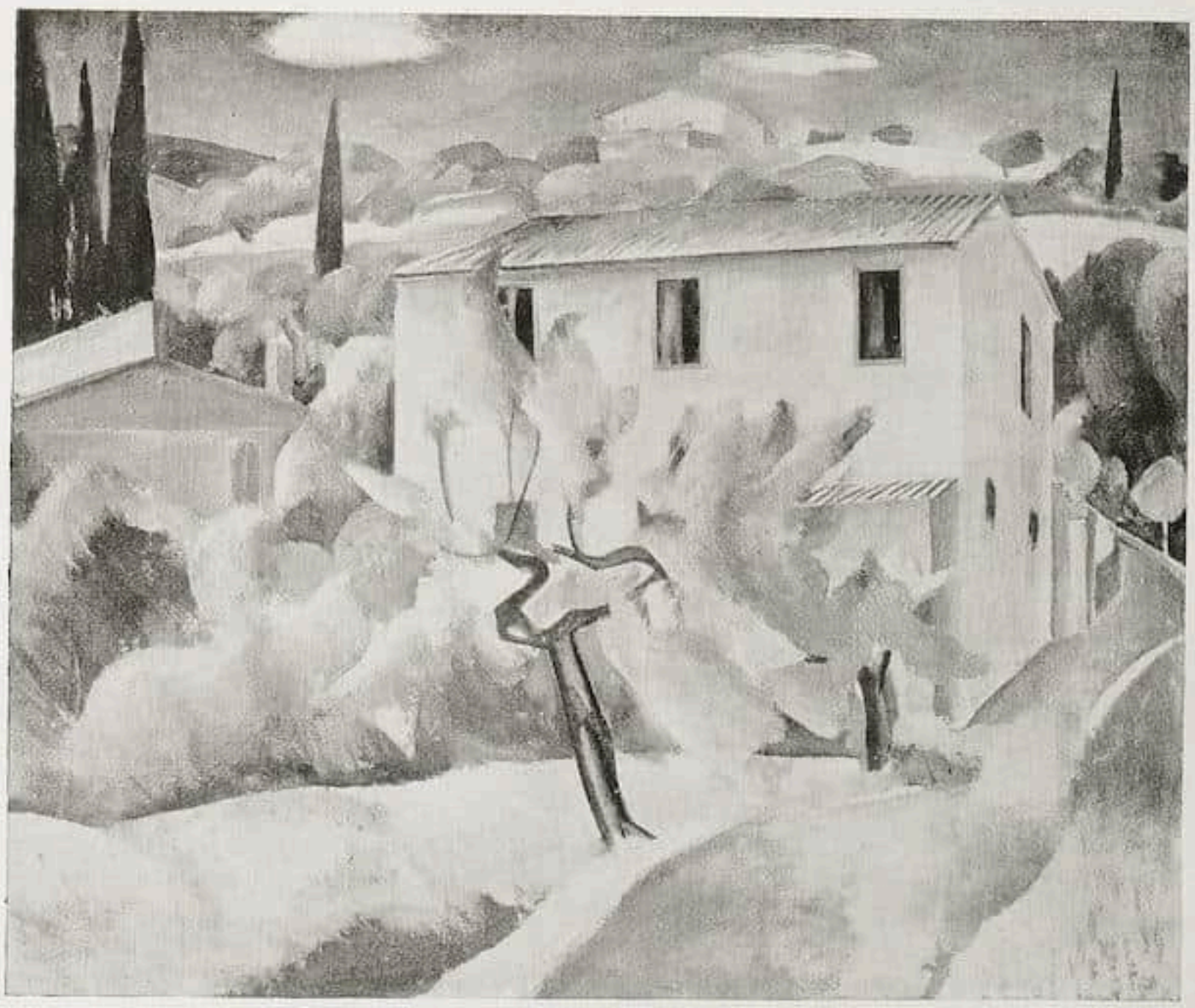


Porträt Schiefler. 1922

Heinrich Stegemann



Heinrich Stegemann — Tivoli. 1924



Heinrich Stegemann — Landschaft bei Florenz. 1924

Auch hier zeigt sich eine selbständige Entwicklung. Nur während einer kurzen Epoche fühlt man sich gelegentlich entfernt an den Holzschnittstil von Schmidt-Rottluff erinnert. Doch hat Stegemann diese Bahn sehr bald wieder verlassen, ja, viele Blätter zeigen schon in dieser Zeit eine außerordentliche Kultur, die immer mehr ausgebaut und vertieft wird. Der Mensch und die typischen Erlebnisse der Einzelseele bilden den Hauptgegenstand: Figuren und große Köpfe, die, oft stark übersteigert, das Blatt bis zum Rande füllen und keinen Raum für die Umwelt lassen. Unwillkürlich denkt man an das Wort Werfels: „Die Welt fängt im Menschen an."

Durch die ganze Reihe der Holzschnittwerke von den ersten Blättern bis zu den Arbeiten des Jahres 1924 zeigt sich eine nie versagende Sicherheit in der Komposition und der Behandlung des Materials. Im übrigen macht sich auch hier ungefähr von 1921 an eine ebenso grundlegende Wandlung bemerkbar, wie in der Malerei. Nachdem diese Wendung in seinen jüngsten Werken ungefähr um die Zeit seiner zweiten Reise nach Italien im Jahr 1924 zum Abschluß gelangte, ist es möglich, die frühere eigentlich expressionistische Epoche Stegemanns rückschauend ganz zu verstehen. So sicher sie eine in sich geschlossene Leistung darstellt, ist sie doch zugleich der Ausgangspunkt einer Entwicklung von anfangs vorwiegend subjektivem Ausdruck zu einer immer stärkeren Betonung der objektiven Gestaltung. Die Welt fängt doch nur an im Menschen, und auch Stegemann hat sich, von hier ausgehend, die äußere Welt schrittweise erobert. Freilich ist der lyrische Akzent in seinen Bildern immer herrschend geblieben, aber die häufig wiederkehrende Frauengestalt seiner Holzschnitte und Gemälde ist jetzt nicht mehr die Sonne, vor deren mächtigem Licht alle Dinge verschwinden, sondern eher das Zentralgestirn unter den reinen Sternen des Nachthimmels, den Stegemann nun gern über seinen Bildwerken, besonders den Holzschnitten ausbreitet. Jetzt stehen die Gestalten nicht mehr selbstgenügsam im Leeren. Schon auf den Holzschnitten von 1920 belebt sich der Raum um die dargestellten Figuren mit einem Spiel streichelnder oder züngelnder Linien; die Landschaften scheinen aus einem Traum zu erwachen, werden geordnet und klar, und schließlich ist der Mensch mit einer Umwelt von Häusern und Bäumen wie in einem Fluidum von Beseeltheit verbunden.

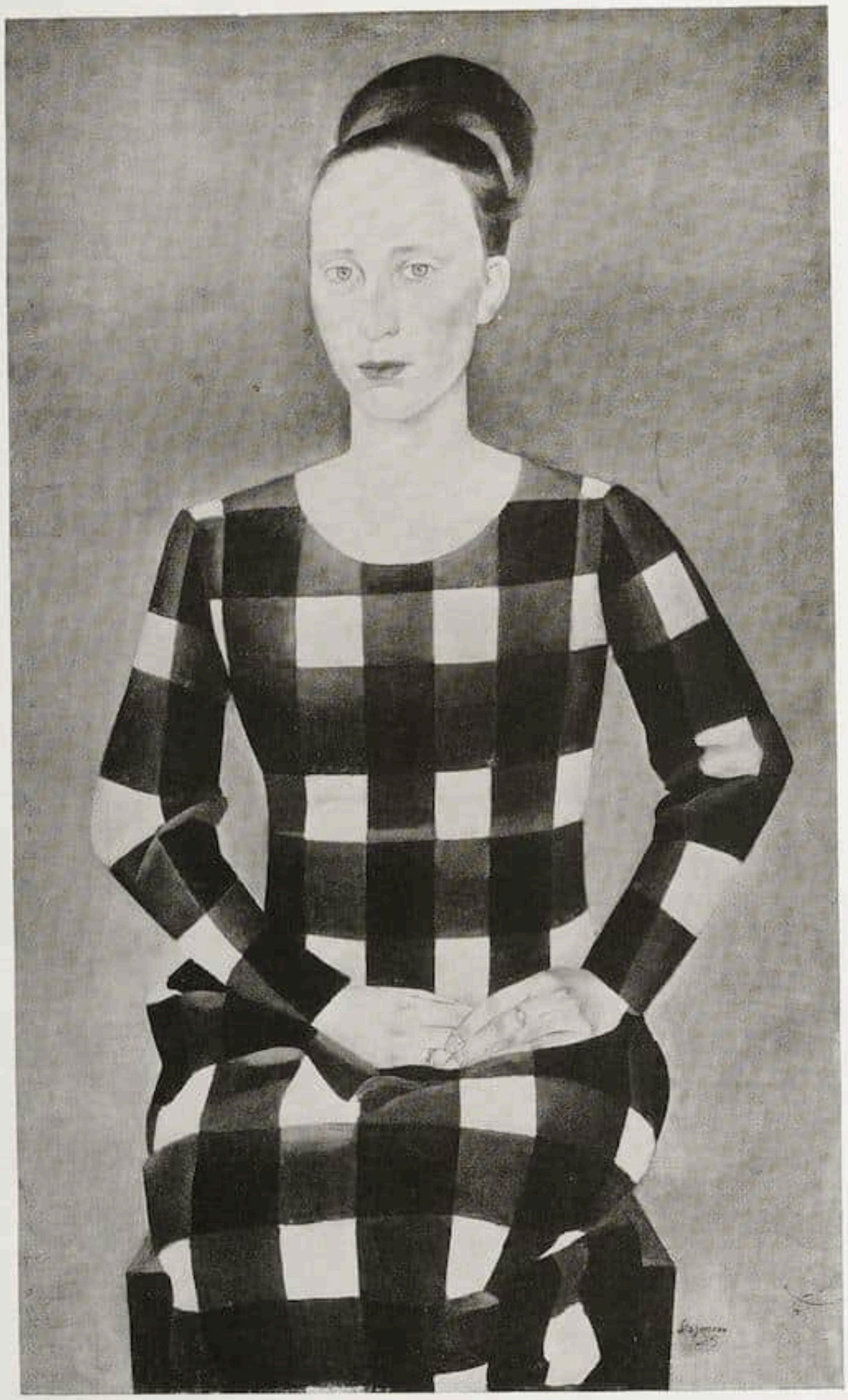
Die positive künstlerische Darstellung der Großstadt, in die Millionen unserer Mitmenschen unentrinnbar gebunden sind, ist heute eine große Aufgabe der Kunst. Indem Stegemann sie auf seine Weise in Angriff nahm, fand er zugleich einen der Wege, auf denen er die Außenwelt in den Bereich seines Schaffens einbezog. Die Stadt seiner neueren Bilder ist kein Koloß oder Chaos von Häusermassen und überhasteter Bewegung. Sie ist in der Form wohlgegliedert, gereinigt und geadelt in der Farbe, nicht mehr überhandnehmende Zivilisation, die die Seele erdrückt, sondern gewollte Leistung des nach Gesetzen schaffenden Menschen. An diesen Bildern kann man lernen, ohne Angst und Hast in der Großstadt zu leben: auch hier kann Stille und Frieden herrschen, die Sterne bleiben auch über der Stadt Zeichen der Ewigkeit, und das Wunder der Verkündigung an Maria kann so gut wie in den prunkvollen Hallen der Renaissancepaläste oder den stillen holländischen Mädchenstuben nun auch zwischen Häusermauern und Türmen geschehen.

Die beigegebenen Reproduktionen, sämtlich nach neueren Bildern Stegemanns, mögen den gegenständlichen Umfang seiner Produktion andeuten. Außer den Stadtbildern und Landschaften sind vor allem seine farbenfreudigen Stilleben, die fein charakterisierenden, still in sich geschlossenen Porträts und eine Reihe großer Einzelfiguren oder einfacher Gruppen zu nennen. Eine be-

stimmte Tätigkeit oder Handlung, wie sie auf früheren Bildern gelegentlich vorkommt, findet man fast nirgends, noch weniger große bewegte Gruppen. Überall herrscht eine andächtige Sammlung: die Bilder Stegemanns sollen zu einem Zeugnis für die Gegenwart des Göttlichen in Mensch und Welt werden. So wie die Madonnen und Heiligen der alten Meister oft nur tatenlos dastehen oder höchstens im Vollzug einer symbolischen Handlung aufgefaßt sind, gehört auch Stegemanns Kunst nicht der empirischen Wirklichkeit. Sie ist immerfort Verkündigung des Geistes, der nicht nur aus den Gesichtern und Händen, der ganzen Haltung seiner Figuren spricht, sondern jetzt auch aus den Wolken, Bäumen und Häusern, ja aus Schornstein und Eisenkonstruktion.

Stegemanns durchaus eigenartiger Farbenklang ist bald hell, bald dunkler, aber immer rein und trägt viel zur Geistigkeit seiner Bilder bei. Seine schönsten Farben sind vielleicht ein weiches, vornehmes Perlgrau und ein Gelb, das jubeln oder wie eine Trompete schmettern kann. Die Photographien lassen besonders die Energie und Straffheit der Linienführung erkennen, Zeichen gesunder Kraft, die mit Ernst und Strenge jede Weichlichkeit und Willkür im Detail unterbindet. Man kann sich der Wirkung dieser Bilder gar nicht entziehen: ihre Schönheit zieht unwiderstehlich an, und je länger man sie ansieht, desto tiefer öffnet sich die Andacht, aus der sie entstanden sind. Bloße Schreie sind auch die früheren Bilder Stegemanns nie gewesen — das verbot schon seine niedersächsische Art —, aber man könnte doch meinen, daß er erst jetzt den eigentlichen Stil gefunden hätte für seine gehaltene Innerlichkeit. Dennoch mußte auch er mit seiner Kunst durch die Sturmzeit der allgemeinen Krisis hindurch, und er hat auch hier in vorderster Reihe mitgekämpft um ein neues Menschentum.

Bisher hat fast jedes Jahr neue Wendungen in dem Gegenstandsbereich der Technik und den Kunstmitteln seiner Werke gebracht, neuerdings haben Radierung und Kupferstich in seiner Graphik den Holzschnitt stark zurückgedrängt. Wohin die Entwicklung dieses unermüdlichen, nie zufriedenen Künstlers noch führen mag, läßt sich heute nicht voraussehen, sicher wird er noch manche Überraschung bringen. Eines ist gewiß: gerade die letzten, immer sorgfältiger durchgemalten Bilder, in denen Stegemann sich den alten Meistern zu nähern scheint, bieten die Gewähr, daß die Spannkraft seiner Geistigkeit auch mit harter Arbeit vor der Natur nicht erlahmt. So zeigt auch unsere jüngste Kunst, daß die Revolution nicht auf allen Gebieten einfach erlegen ist, sondern hier und da etwas von ihrem Sinn erfüllt hat, die unter der Decke der Zivilisation entschlafene Seele wachzurufen. Man müßte schon ein prinzipieller Revolutionär sein, dem jede Bindung an und für sich zuwider ist, um zu bedauern, daß die Kunst jetzt fortschreitet zu neuer Schönheit, Form und Gesetzlichkeit.

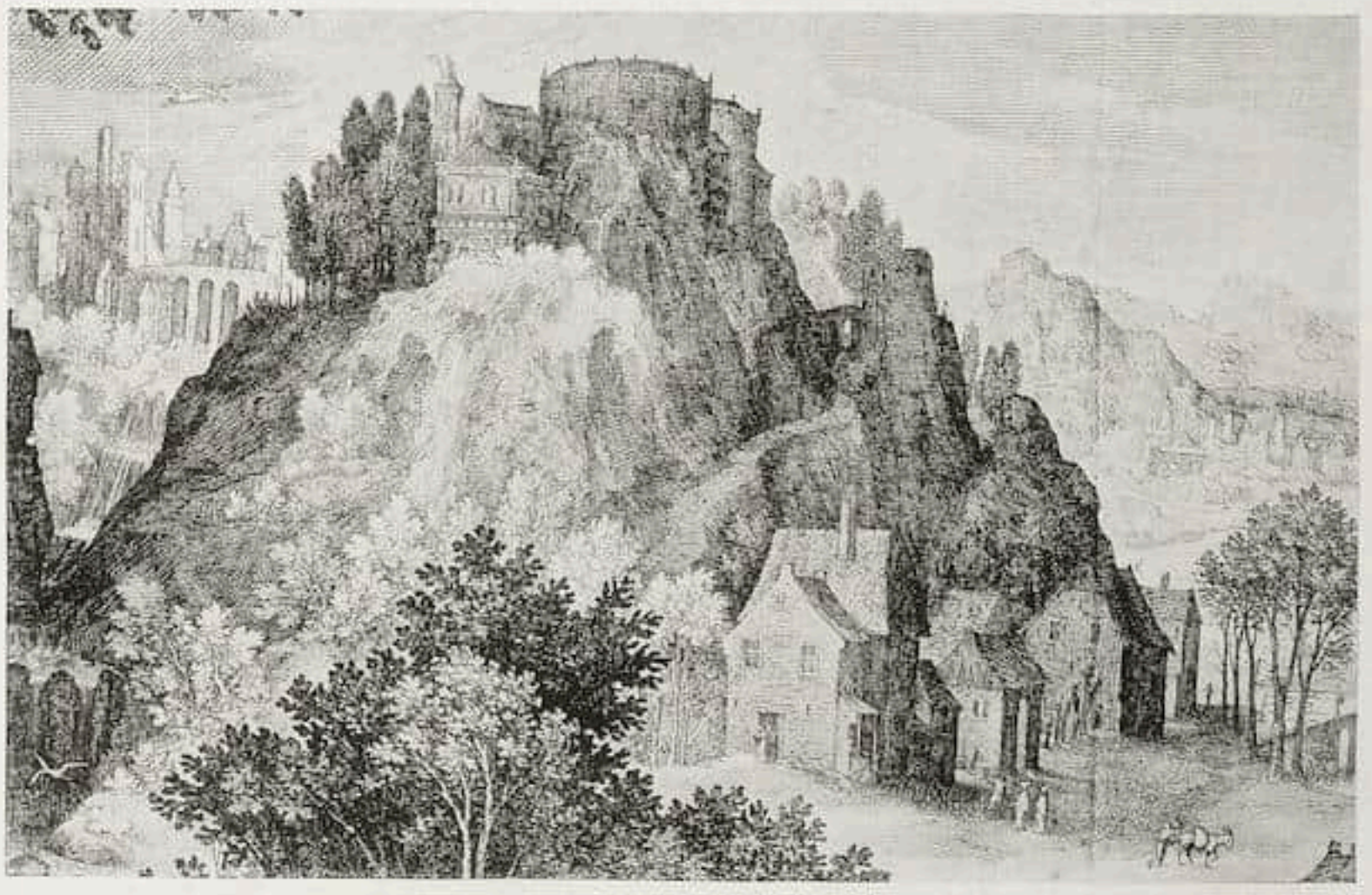


Heinrich Stegemann. Porträt meiner Frau

Im Besitz der Hamburger Kunsthalle

Gillis van Coninexloo

Landschaft mit Jägern
Im Besitze von Dr. T. H. Fokker, Rom



Gillis van Coninexloo

Landschaft

Detail aus dem Bilde in der Dresdner Galerie, nach dem Stiche von N. de Bruyn

Unbekannte Werke seltener niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von GABRIEL v. TÉREY

Fortsetzung und Schluß aus Heft 20

7. Landschaft mit Jägern von Gillis van Coninckxloo

DAS Gebiet der niederländischen Malerei von der zweiten Hälfte des 16. und vom Anfang des 17. Jahrhunderts ist noch ein Stiefkind der Kunstgeschichte und ist lange nicht genügend durchforscht. So ist auch wohl erklärlich, daß man ein charakteristisches Werk des Gillis van Coninckxloo für eine Arbeit des David Vinckeboons in Anspruch nehmen konnte. Es handelt sich um jenes hier in Abbildung wiedergegebene Bild, welches durch zwei Kunsthistoriker für eine Arbeit von Vinckeboons attestiert wurde. Das Bild befindet sich im Besitze des bekannten holländischen Kunstfreundes Dr. T. H. Fokker in Rom, der es auf einer Auktion des Ernst-Museums in Budapest 1922 erwarb. Es ist auf Eichenholz gemalt (56,5×80,5 cm) und in tadelloser Erhaltung.

Vinckeboons ist vor allem Sittenmaler, und seine „Bilder sind als Schilderungen des damaligen Volkslebens von höchstem kulturellen Interesse". Er ist in vielen Sammlungen vertreten, auch kennt man von ihm eine Reihe von Zeichnungen und Radierungen, überdies neununddreißig Stiche, die nach seinen Werken gearbeitet sind, sein Name kommt nicht selten in Auktionskatalogen vor. Er gehört nicht zu den sogenannten Frankenthaler Malern. Obgleich er selbst Fläme war, ist sein Betätigungsort Amsterdam, wohin er „das Genre des alten Pieter Brueghel" brachte. Gillis van Coninckxloo gehört einer früheren Generation an, denn er ist 1544 zu Antwerpen geboren und starb 1607, wogegen Vinckeboons erst 1576 das Licht der Welt erblickte. Er ist vor allem Landschaftsmaler. Eduard Plietsch verzeichnet in seinem sorgfältig gearbeiteten Buche „Die Frankenthaler Maler. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Niederländischen Landschaft" (Leipzig 1910, S. 48ff.) sechzehn Gemälde und drei Handzeichnungen des Meisters, ferner vierzehn Stiche nach seinen Werken, die von Nicolaes de Bruyn, Jan Londersel, Claes Jansz. Visscher und B. v. Bolswerd hergestellt sind. Wir kennen von Nicolaes de Bruyn einen Stich (Ch. Le Blanc, Nr. 13), der Coninckxloos Gemälde in der Dresdner Galerie (Nr. 857) wiedergibt, eine Landschaft mit dem Urteil des Midas (Plietsch, Nr. 1). Die Hauptkonzentration des Bildes liegt im Vordergrunde. In der Mitte ein hügeliges Terrain, welches als Ort dient für den musikalischen Wettstreit zwischen Apollon, der die Leyer schlägt, und Marsyas, der die Flöte bläst. Tmolus und König Midas, der bereits mit den Eselsohren versehen ist, sehen der Szene mit anderen Neugierigen zu. Der Vordergrund ist wirkungsweise abgeschlossen, links durch hohe Bäume und einem Wasserfall, über den eine große steinerne Brücke führt, rechts gleichfalls durch hohe Bäume und einer auf hohem Hügel befindlichen Burg, zu der ein breiter Weg führt, auf dem Jäger mit ihren Hunden bergauf steigen. Diese beiden Gruppen wirken wie Eckpfeiler für die geschilderte Handlung. Als Mittelgrund des Bildes dient eine reichgegliederte Landschaft mit nebeneinanderliegenden Burgen auf hohen Felsen. Ganz im Hintergrunde schlängelt sich durch ein Tal ein Fluß.

Für die Beurteilung des Fokkerschen Bildes ist das Dresdner Gemälde von Wichtigkeit, denn beide zeigen starke Verwandtschaft, obgleich sie in Kom-

position voneinander verschieden sind. Keines der Bilder ist Naturausschnitt, beide sind komponierte Landschaften, das Dresdner Bild mehr theatralisch mit seinen verschiedenen Kulissen, das Fokkersche dagegen viel natürlicher, begrenzt links durch eine Gruppe von Häusern, am Rande eines Teiches, über den ein Holzsteg führt, und rechts durch eine große Gruppe von Bäumen, neben dem eine Jagdgesellschaft mit Hunden sich einem auf hohem Hügel befindlichen Schloß nähert. Der Berührungspunkt zwischen dem Dresdner Bilde und dem Fokkerschen Gemälde liegt gerade in diesem hohen Hügel mit dem weitverzweigten Schloß, das auf beiden Bildern wiederkehrt. Während es aber auf dem Dresdner Bilde in den Mittelgrund gerückt ist, erscheint es auf dem Fokkerschen Gemälde im Vordergrunde als große geschlossene Masse. Das Schloß stimmt in seinen architektonischen Formen auf beiden Gemälden vollkommen überein, was aus der hier wiedergegebenen Abbildung eines Details aus dem Nicolaes de Bruynschen Stich nach dem Dresdner Bild deutlich ersichtlich ist. Jenes zweite Schloß, welches auf dem Dresdner Bilde in festen architektonischen Formen wiedergegeben ist, erscheint auf dem Fokkerschen Gemälde wie eine phantastische Lichtmasse, wie ein Traumgebilde. Das Bild in Dresden ist monogrammiert und datiert 1588, der landschaftliche Teil rührt von der Hand des Gillis von Coninexloo her, nicht aber die Figurengruppe des Vordergrundes, für die mit Unrecht der Name des Cornelisz van Haarlem in Vorschlag gebracht wurde. Das Fokkersche Bild, von höchster malerischer Wirkung, ist weder signiert noch monogrammiert, ist aber bis in die kleinsten Details hinein das eigenhändige Werk des größten Frankenthaler Meisters, Gillis van Coninexloo. Mit diesem, bis jetzt in der einschlägigen Literatur unbekannten Bilde ist die Zahl der Werke des Meisters um ein bedeutendes Stück bereichert.

8. Die Steinigung des hl. Stefanus von Jakob Pynas

Eine interessante Gruppe bilden als unmittelbare Vorgänger Rembrandts die Brüder Jan und Jakob Pynas und Pieter Lastman, der Lehrer Rembrandts. Wie weit die Nachricht Houbrakens stimmt, daß die beiden Pynas Maler von Haarlem waren und Rembrandt einige Monate bei Jakob Pynas lernte, läßt sich mit Bestimmtheit nicht feststellen, Houbraken sagt auch, „daß Rembrandt die Weise des Jan Pynas, braun zu malen, nachgeahmt habe". Die Brüder Pynas gingen mit Lastman um 1605 nach Italien, wo sie in Rom mit Adam Elsheimer, Goudt und Hagelstein verkehrten. Die Werke der beiden Pynas', von welchen der ältere Jan war, sind noch nicht genügend voneinander geschieden, sie sind jedenfalls sehr selten. Bredius erwähnt in seinen Künsterinventaren eine ganze Reihe, die dort einfach als Werke des Pynas aufgeführt sind, so „een Lasarus verwecking"[1], „een St. Franciscus", „een Cardinal", „een kindcken", „Geboorte Christi in graeuw", Landschaften, „een schilderij van Joseph en Maria", „een David", „een stuck van de Moorman" (Taufe des Mohrenkämmerers), „een copytje naw een lantschapje van Pynas", „een Petrus", „2 cleyne schilderytges", „2 schilderijen", „de Geboorte Christi, zyn beste soort". Ferner werden in den genannten Künstlerinventaren als Werke des Jan Pynas aufgezählt: „een Moses", „een stuck van de Oude Simon" (Simeon?), „een Christus" und „een doncker lantschap". Von Werken Jakob Pynas kommen folgende vor: 1. In dem Kunstinventar des Amsterdamer Kunsthändlers Johannes de Renialme, 1657: „Een monnick". 2. Bildersammlung des Laurens Mauritsz. Douci in Amsterdam, 1669: „Een besnydenis (Beschnei-

[1] Ein dem Jakob Pynas zugewiesenes Bild dieses Themas findet sich in der Sammlung Johnson in Philadelphia (vgl. den II. Bd. dieses Kataloges, Nr. 471), abgebildet im Burlington Magazine.

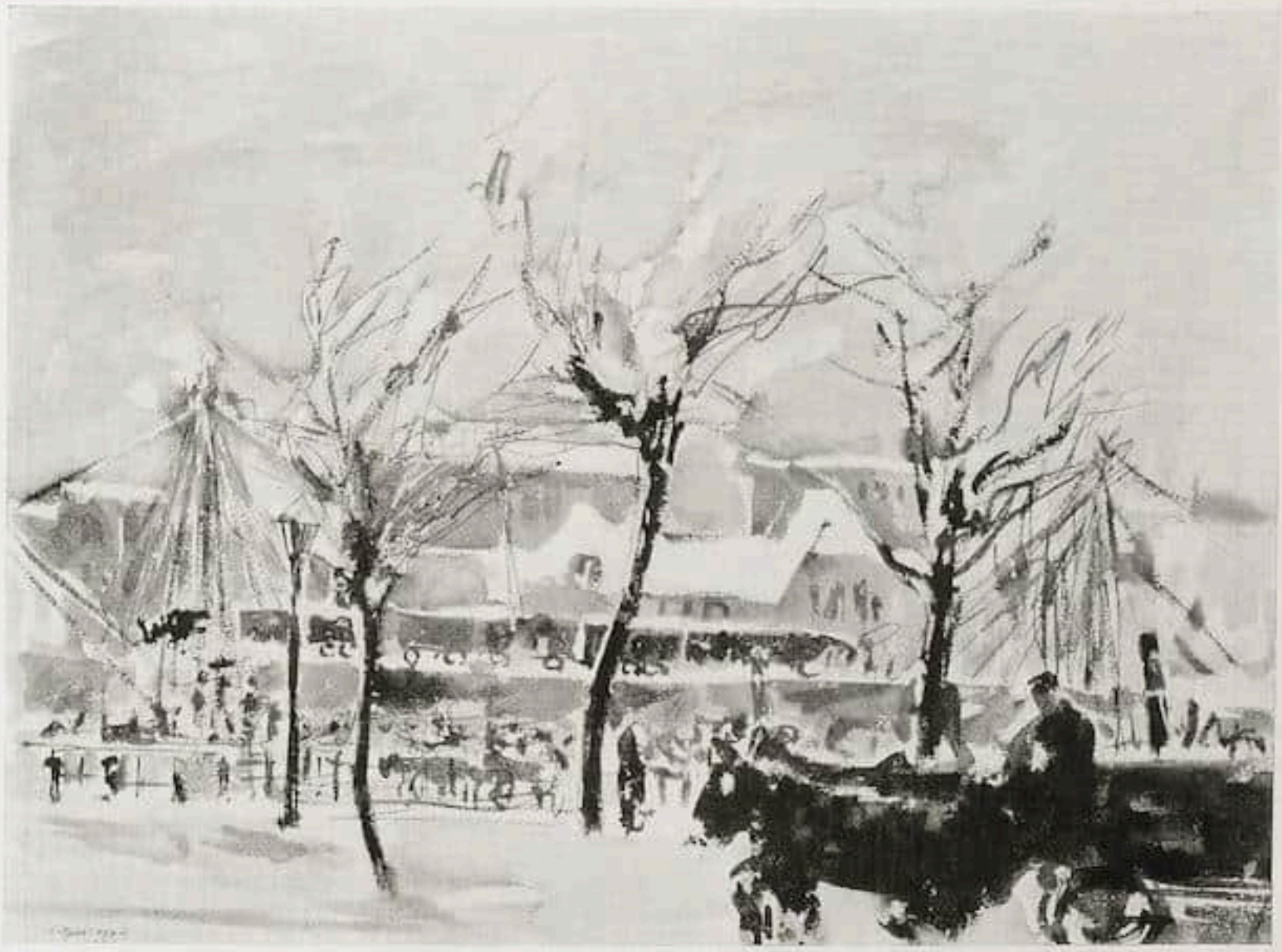
Jacob Pynas

Steinigung des hl. Stefanus
Budapest, Privatbesitz

Gillis Neyts

Felsige Landschaft
Budapest, Sammlung Friedrich Glück

Luciano Baldessari — Brandenburger Tor



Luciano Baldessari — Am Kanal

dung) Christi int graeuw". 3. Im Inventar der Sara de Witte, Witwe von Michiel van Peenen in Leiden, 1667: „Een lantschap" und 4. im Inventar von Gerard Uylenburgh, Maler, 1674: „Een clerus".

Als beglaubigte Gemälde des Künstlers gelten das Bild des Amsterdamer Rijksmuseums: „Paulus und Barnabas vor dem Opfer zu Lystra" und ein 1876 im Berliner Handel gewesenes Bild: „Die Königin von Saba", ersteres von 1628, letzteres mit dem späten Datum von 1648. Aus diesem Jahre stammen auch die Zeichnungen in Rotterdam und in der ehemaligen Sammlung Beckerat in Berlin, die Zeichnung mit Christus auf dem Wege nach Emaus in Berlin sogar aus dem Jahre 1650, andere Blätter von 1616 (?), 1638 und 1646. Es ist zu wundern, daß von einem Künstler, der um 1590 geboren sein soll und von dem ein Spätwerk, eine Zeichnung aus dem Jahre 1650, vorhanden ist, nur etwa zwölf Arbeiten auf uns gekommen sind. Als willkommene Bereicherung dieser Liste möge das hier reproduzierte Bild mit der Steinigung des heil. Stefanus genannt sein, das sich im Budapester Privatbesitz befindet und aus der 25. bis 26. Auktion des Ernst-Museums in Budapest (1923) stammt (Nr. 55). Es ist ein fast quadratisches, auf Eichenholz gemaltes Bild (74,5×75 cm), das links unten die Signatur Jacob P. f. Ao. 1617 trägt, also ein Frühwerk des Künstlers, das besonders in dem landschaftlichen Teil mit dem antiken Rundtempel den italienischen Einfluß erkennen läßt. Das vorzüglich komponierte, in den Farben ziemlich bunt gehaltene Bild zeigt den Künstler als starkes Talent. Eine von der neueren Kritik angezweifelte Radierung Rembrandts (B. 97) behandelt bekanntlich dasselbe Thema.

9. Landschaft von Gillis Neyts

Als Abschluß der Serie von unbekannten Malereien niederländischer Künstler von der zweiten Hälfte des 16. und vom 17. Jahrhundert möge eine, ihrer feinen Qualität wegen, beachtenswerte Landschaft erwähnt werden, die sich in der vielseitigen Sammlung des Oberregierungsrates Friedrich Glück in Budapest befindet, aus der wir in den früheren Artikeln einige bemerkenswerte Stücke veröffentlicht haben. Gillis Neyts, der Maler dieses Bildes, ist ein flämischer Künstler, wahrscheinlich in Gent geboren 1623, vielleicht Schüler des Lukas van Uden in Antwerpen, wo er 1647 Meister der Gilde wurde und um 1687 starb.

Eine stattliche Anzahl, etwa 150 Handzeichnungen von Neyts, bewahrt das Kupferstichkabinett des British Museum, weitere Blätter von ihm finden sich in den Sammlungen zu Dresden, Haarlem und in der Albertina zu Wien. Am meisten ist er durch seine siebenundzwanzig Radierungen bekannt, die ungemein fein und zart ausgeführt sind und zumeist Landschaften darstellen, darunter z. B. eine Ansicht von Lille.

Am seltensten sind seine Gemälde, von denen in öffentlichen Sammlungen nur vier bekannt sind, ferner eine in der Schönborn-Galerie zu Wien. Sein Name kommt auch in Auktionskatalogen sehr selten vor. Am 7. Juli dieses Jahres wurde eine Ansicht von Dinan aus der Sammlung J. E. Weber in Brüssel (Nr. 128) bei Fievez versteigert (Leinwand, 60×85 cm, signiert und datiert 1663).

Die hier zum ersten Male reproduzierte felsige Landschaft der Sammlung Friedrich Glück (Leinwand, 57×71,5 cm, signiert) charakterisiert ihn vortrefflich durch die getreue Auffassung der Natur mit sorgfältigster Berücksichtigung jedes kleinen Details, wohlabgewogener Verteilung von Licht und Schatten und das harmonische, gedämpfte und diskrete Gesamtkolorit, wodurch das Bild so einheitlich erscheint.

NEUE KÜNSTLER

I.

Luciano Baldessari

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

IN diesen Tagen soll bei Karl Nierendorf eine Ausstellung eröffnet werden, die den Titel trägt: „Das Gesicht von Berlin 1926". Fritz Gurlitt zeigte ein halbes Jahr vorher in der Potsdamer Straße Variationen zu diesem Thema, die ein gebürtiger Italiener verfertigt hatte, der in Rovereto geboren, seit ein paar Jahren in Berlin lebt. Daß ausgerechnet dieser noch junge Italiener in seiner Sprache, die die Mittel der Aquarelltechnik bevorzugt, von Berlin zeugt, gibt zu denken, nicht weil es sonst nicht genügend gute Maler gäbe, die heute die Veduten der Reichshauptstadt — die ungerechnet aller Entartungen in architektonischer Beziehung einmal eine der imposantesten Städte des Kontinents sein wird — motivisch verarbeiten (etwa in Menzels, Liebermanns und Lesser Urys Spuren wandelnd), sondern weil diesem Italiener Baldessari mehr als manchem Deutschen von dem wirklichen Gesicht Berlins eingegangen ist, das in seiner rauschenden Hast dennoch den Zauber einer bezwingenden Schönheit in sich verschließt. Sind diese rasch hingetuschten Aquarelle aber nur Illustrationen? Dann wären sie wert, sobald als irgend möglich vergessen zu werden. Sie sind mehr. Sie sind künstlerisch — zwar mit den Mitteln impressionistischer, leichtflüssiger Technik auf Papier geschrieben — Sinnbild neuzeitlicher Bewegung, die der Odem der Großstadt schlechthin ausstößt. Sie sind, malerisch gesehen, Romanzen in Farben, die die Zufälligkeit des Motivs beinahe vergessen machen. Indem sie das Gegenständliche zu besitzen glauben, werden sie typisch für den neuen Geist dieses, unseres Jahrhunderts, das in Bewegung kreist, wie etwa das vorhergegangene Säkulum die von der Technik noch nicht berührte Ruhe der Kontemplation besaß. Ihre Bedeutung liegt in der malerischen Qualität; Berlin ist Nebensache und der Potsdamer Platz ein Nichts, sobald es sich nur um das künstlerische Element handelt. Trotzdem, so will mir scheinen, hat dieser Italiener zutiefst die Seele dieser Stadt erfaßt und bewiesen, daß auch ein Stück von der Spree so viel sein kann wie ein Turner oder Kokoschka an der Themse. Es gilt darum, ihn vorzustellen; vielleicht daß sich sein Format einmal weiter ausrundet, vielleicht daß diese Begegnung einmal nicht mehr als flüchtige Reminiszenz sein wird. Was wir aber damals sahen, war Hoffnung, sogar sehr starke und begründete Hoffnung.

Georg Biermann.

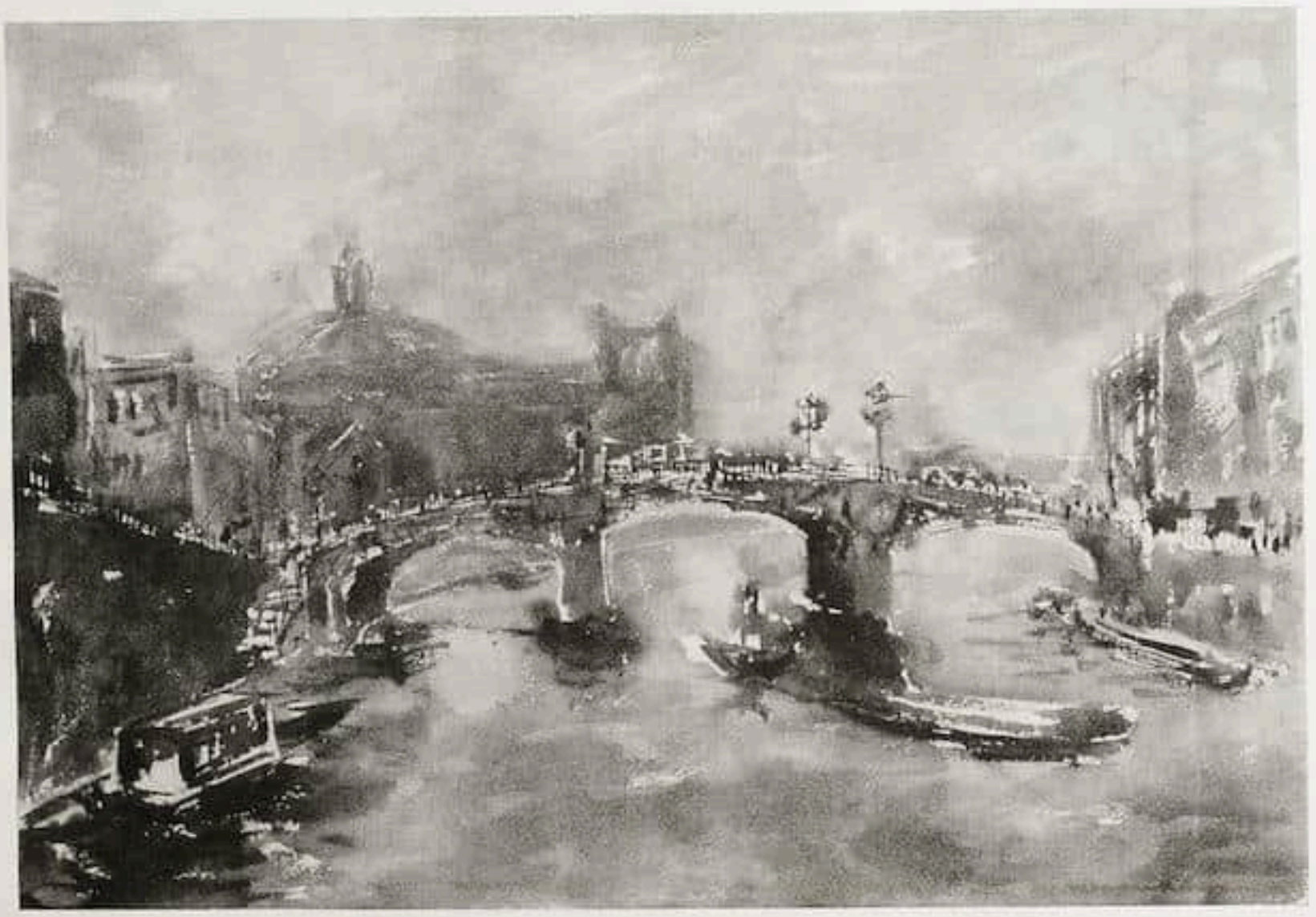
II.

Ernst Fritsch

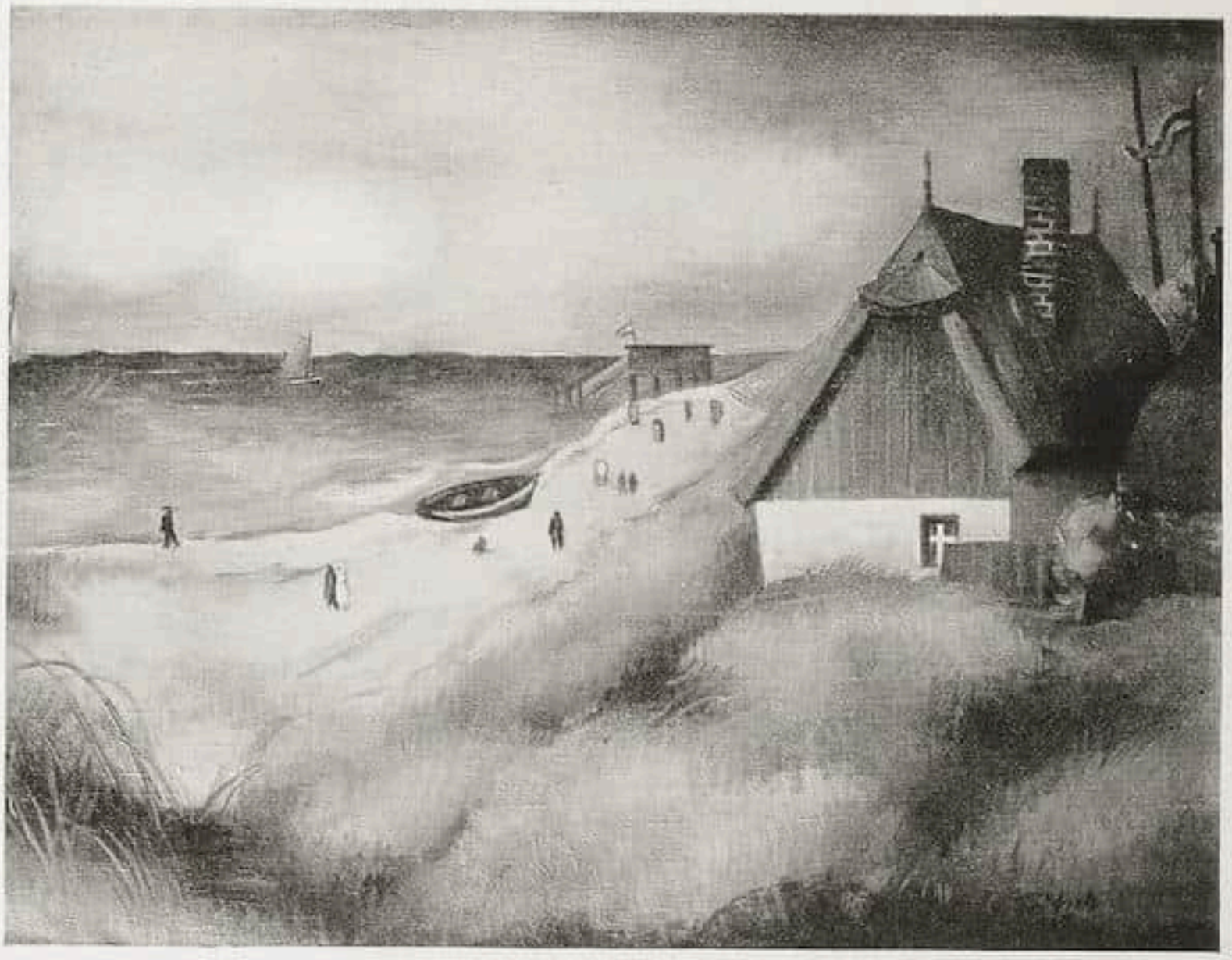
Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

DIE Bilder von Ernst Fritsch schildern meist ganz unbedeutsame, alltägliche Erscheinungen der Wirklichkeit. Eine Binnenseelandschaft mit vorüberziehenden Segelbooten und promenierenden Figuren; Haus, Hof und Garten kleiner Leute, oder einen Tisch mit achtlos herumliegenden Dingen darauf; verschrumpfte Provinzstadtgassen in festlichem Fahnenschmuck oder mit einem zufällig in das Blickfeld geratenen Wägelchen; einen Herrn, der sich eben vom Stuhl erhoben hat und nun, die Hände in den Hosentaschen, dasteht, als ob es um eine Momentphotographie ginge usw. Landschaften,

Luciano Baldessari — Potsdamer Platz



Luciano Baldessari — Spreeufer am Reichstag



Ernst Fritsch — Seelandschaft

Ernst Fritsch — Stilleben

Stilleben, Genreartiges, Porträts: Alles mit viel Hingabe an das Motiv gesehen und dargestellt. Mit einer Liebe allerdings, die nicht übermäßig zart und empfindsam ist, sondern bei aller Vertraulichkeit sich doch in einer gewissen nüchtern-kritischen Entfernung von ihren Objekten hält. Die Art etwa, wie Fritsch seine Figuren proportioniert und diese nichts weniger als ebenmäßigen Gestalten sonntäglich-geruhsam herumstehen und spazieren läßt, hat einen unverkennbaren Zug ins Humorvolle, bewußt Drollige. Das gleiche gilt von der Schilderung, die Fritsch dem Milieu seiner Figuren widmet. Er biedert sich diesem Milieu gewissermaßen an und gewinnt das Vertrauen der sprödesten märkischen Landschaft, der verschlafensten Kleinstädte. Doch indem recht und schlecht geratenes Wachstum und kitschige Farbigkeit der provinzialen Umgebung sich zu erkennen geben, wird der scheinbar harmlos interessierte Zuschauer Fritsch zum scharfen Beobachter, der dem Gesehenen nicht eben unmalitiöse Bemerkungen, Untermalungen beifügt. Seiner kleinbürgerlich-gemütsmenschlichen Hinneigung zur bescheidenen Wirklichkeit steht eine durchaus überlegene skeptische Zurückhaltung gegenüber.

Sehr interessant, wie schon in flüchtigen Skizzen nach der Natur nicht allein das zufällig Gegenständliche der Impression festgehalten ist. Ganz fragmentarische Andeutungen des Dargestellten lassen bereits ein festes Bildgefüge erkennen, das im fertigen Gemälde nur seine endgültige und restlose Durchführung erhält. Der fließende Rhythmus des Natürlichen scheint in einem Moment höchster plastisch-räumlicher Eindringlichkeit unterbrochen zu sein, um eben dieses plastisch-räumliche Gepräge bildmäßig einfangen und streng tektonisch aufbauen zu können. Fritsch knüpft hier an das von Derain aufgegriffene und weitergeführte Erbe Cézannes an: Seine Tektonik ist der wieder geschlossenen, organisch modellierten und klar umrissenen Form untergeordnet. Diese Form ist denkbar einfach und anspruchslos gestaltet. Sie steht als äußerst spannungsvoller Gegensatz zum Raume und erscheint mitunter in einer Größe, die an klassische Vorbilder heranreicht. Dies ist besonders bei einigen Aktkompositionen der Fall. Diese Bilder lassen erkennen, wie meisterhaft Fritsch das Steigen und Fallen der Vertikalen, den horizontalen Zug ins Weite und den Rhythmus gewellter Körperlinien beherrschen kann. Die Gliederung der Komposition ist hervorragend ruhig, klar und harmonisch — eine Tugend übrigens, die fast allen Bildern von Fritsch eigen ist.

Auffallend ist der Gleichlauf aller Tiefengeschichten mit dem vorderen Bildrande. Dadurch entsteht gewissermaßen eine ganz enge Stauung selbst der größten natürlichen Entfernungen im Bilde. Trotzdem ist der Eindruck des Räumlichen geradezu frappierend, da vorne und in der Mitte meist überragende Formen stehen, hinter denen alles andere weit zurücktreten muß. Immer verwendet Fritsch ein ganzes System von wohlverteilten Überschneidungen. Sie sind einerseits an den Bildausschnitt gebunden, tragen also wesentlich zur Geschlossenheit des Bildes bei, leiten aber den Blick anderseits wieder in die Tiefe, dem Offenen und Weiten zu. Diese strenge Gebundenheit des Bildes wird noch erhärtet durch die Reduktion aller Wirkungen des Helldunkels und der Luftperspektive auf ein Mindestmaß. Fritsch erweckt den Eindruck des realen Raumes und der plastischen Körperfülle, ohne auf die modernen Gestaltungswerte der reinen Lokalfarbe und Fläche zu verzichten. Er macht sich das Problem der neuen Sachlichkeit nicht leicht, sondern ist bestrebt, dem Bildgefüge jene Herrschaft über die Natur zu sichern, die seit Cézanne zum Wesen jeder wahrhaft heutigen Malerei gehört.

Ernst Kállai.

R U N D S C H A U

FRANZÖSISCHE KUNST IN FRANKFURT

Es war ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß Dr. Oskar Schürer (Prag) zu derselben Zeit einen Vortrag über Pablo Picasso im Kunstsalon Schames hielt, als die erste, große Ausstellung französischer Malerei nach dem Kriege gemeinsam mit der Galerie Flechtheim und Kahnweiler im Kunstverein eröffnet wurde, die zum bedeutendsten Teil aus dem Besitz von Dr. G. F. Reber (Lugano) stammt. Der Redner gab in Erläuterung einer Reihe schöner Lichtbilder eine enthusiastische und tiefschürfende Erfassung der Bildgehalte und versuchte die Gegensätzlichkeit des Stils im Oeuvre Picassos zu erklären und aufzulösen.

Der heute so viel umstrittene französische Meister wird zugleich in der Ausstellung in Werken verschiedener Entwicklungsperioden sichtbar gemacht. Die Konfrontierung der Bilder aus der abstrakten Periode mit gleichgerichteten Bildern von Braque und Juan Gris beweist, daß die Intensität eines visuellen Bewußtseins sich auch selbst in dieser vom Leben abstrahierten Kunstform aussprechen kann. Die kubistischen Bilder Picassos sind als individuelle Leistungen zu werten, wenn wir auch auf dem Standpunkt stehen, daß der Weg aus dem Organischen ins Geometrische die aus der Materie schöpfende und an die Materie gebundene Kunst der Malerei ins Luftleere führen muß. Picassos kubistische Bilder haben aus seiner malerischen Entwicklung ein Instinkt gewordenes Wissen um Spannung und Zusammenklang der Farben behalten, das die Bilder reich macht. Schließlich ist bei ihm auch die klassische Periode ein bis ins Subtilste verfeinertes Spiel mit dem Reiz von Form und Farbe, und selbst in dem fast impressionistisch frühen Bild „Junge mit Blumenstrauß" merkt man diese beinahe pervers artistische, aber bildnerisch originale Welterschauung. Braques Bilder enthalten im engeren Bezirk noch starkes und gehaltenes Bewußtsein von Kontrast und Dynamik der farbigen Objekte.

Juan Gris ist daneben dekorativ und höchstens kapriziös.

Matisse zeigt in den ausgestellten Bildern die Differenziert- und Sicherheit des farbigen Sehens ohne den seltsamen Esprit Picassos. Utrillo wirkt matt, dá er ungünstiger als auf der vorjährigen großen Ausstellung bei Bing in Paris vertreten ist.

Derain stellt Bilder von ungleichem Wert aus: Porträts von starker Energie, teppichhaft stilisierte Naturausschnitte, einen Akt in klassisch romantischer Anlehnung und wiederum eine helle Landschaft von lebendiger Vibration.

Vlaminck, Othon Friesz, Léger, Marquet, Laurencin und Pascin werden in charakteristischen Bildern vorgeführt.

Sascha Schwabacher.

RUSSISCH-ENGLISCHE GRAPHIKER-VERBRÜDERUNG

Die Schau moderner englischer Druckgraphik, mit welcher das Graphische Kabinett des Museums der Schönen Künste in Moskau die heurige Ausstellungssaison im Oktober eröffnete, erweckt doppeltes Interesse als Schlußakkord einer internationalen Aktion künstlerischer Verbrüderung, die sich besonders frappant vom Hintergrunde der nichts weniger als freundschaftlichen politischen Beziehungen zwischen England und Sowjetrußland abhebt. —

Bald nach dem Ausbruch der russischen Revolution 1917 hatte der bekannte englische Maler und Graphiker Frank Brangwyn den Wunsch laut werden lassen, dem staatlichen Kupferstich-Kabinett in Moskau — damals war solches noch dem Rumjantzoff-Museum angegliedert — sein ganzes graphisches Oeuvre als Sympathiebezeugung für das russische Volk darzubringen. Zur Ausführung kam diese Idee jedoch erst im vorigen Jahre und in der Tat erhielt das Moskauer Kupferstich-Kabinett von Frank Brangwyn als Geschenk eine Sammlung von im ganzen zirka 350 Radierungen, Holzschnitten und Lithographien, die, außer ihrem künstlerischen Wert, natürlich auch einen recht respektablen Marktwert repräsentieren. In zwei speziellen Ausstellungen wurde diese Brangwyngabe im Frühjahr dem Moskauer Publikum seitens des Kupferstich-Kabinetts vorgeführt.

Die russischen Graphiker wollten nun die großmütige Geste ihres illustren englischen Kollegen nicht unbeantwortet lassen, und dank der Energie Prof. N. I. Romanoffs, des Direktors des Moskauer Museums der Schönen Künste, wurde eine Kollektion von ungefähr 200 Blättern moderner russischer Druckgraphik zusammengebracht, welche als Gegengeschenk der russischen Künstler an Frank Brangwyn nach London übersandt wurden. Letzterer überwies seinerseits die ganze Sammlung, in welcher sämtliche zeitgenössischen Graphiker Sowjet-

rußlands mit charakteristischen Proben ihrer Kunst vertreten sind, dem Print Room des British-Museums. —

Diese englisch-russische Künstlerentente hat jedoch noch eine Fortsetzung gefunden, indem nämlich durch Vermittelung von Mr. Campbell Dodgson, dem Keeper des Londoner Kupferstichkabinetts, wiederum die englischen Graphiker sich gegenüber dem Moskauer Kupferstich-Kabinett durch Übersendung einer umfangreichen Sammlung ihrer Werke revanchierten, deren größter Teil jetzt zu einer Sonderausstellung vereinigt wurde.

Einige fünfzig lebende englische Graphiker sind hier vertreten, wobei allerdings viele erste Namen, wie Sir D. S. Cameron, James McBey, Muirhead Bone, Francis Dodd und Frank Short, ganz fehlen, ohne die die moderne englische Radierung nicht voll repräsentiert werden kann. Reicher kommen Holzschnitt und Lithographie zur Geltung. Allzu stark ist der Gesamteindruck nicht, trotzdem moderne, englische Druckgraphik in Originalblättern in solcher Anzahl — die Schau umfaßt über 160 Nummern — in Moskau noch niemals gezeigt werden konnte. Das durchschnittlich hohe technische Niveau, im Vergleich mit der russischen Produktion, kann für den Mangel führender Persönlichkeiten und individueller Prägnanz nur zum Teil entschädigen. *P. E.*

DIE HERBST-AUSSTELLUNG DER BERLINER AKADEMIE

Diese Ausstellung ist gut, weil sie gerecht ist und lebendig. Sie zeigt, was ihr an jungen Kräften erreichbar war und gliedert das Ganze geschmackvoll. Das ist bei einer graphischen Ausstellung nicht leicht; denn es handelt sich zumeist um kleinere Objekte. Die hohen Mittelsäle der Akademie sind dazu auch nicht sehr günstig. Trotzdem ist der Eindruck durchaus befriedigend. Der Verfasser dieses hat gehofft, mehr neueste Graphik zu sehen und ist in diesem Punkte enttäuscht. Von Künstlern wie: Hubbuch, Heise, Kanoldt, Schrimpf, Holtz ist leider nichts zu finden. Da in den letzten Jahren durch die Stagnation auf dem deutschen Graphikmarkt so wenig produziert worden ist, scheint es nötig, gerade dieses Wenige mit besonderer Liebe zu bedenken; allein, um die Kontinuität nicht abreißen zu lassen.

Abgesehen davon hat die Akademie der jüngsten Generation ein dankenswertes Interesse zugewandt. Sie verdient es durchaus; denn mit zähem Fleiß stellt sie die Dinge wieder her, die in den letzten Jahrzehnten langsam zerfallen waren. Es sei hier nichts gegen den Expressionismus gesagt. Jede Epoche ist geschichtlich notwendig als ein Stück organischen Wachstums. Jede Kunst kann immer nur der Ausdruck ihrer Zeit sein. Was also gewesen ist, war gut und wird immer als ein Monument jener Tage leben. Wie aber beispielsweise in der Plastik eines Rodin am Ende der großen impressionistischen Bewegung ein Punkt berührt war, an dem es einfach nicht mehr weiterging, eine Reaktion einsetzen mußte, um die Skulptur zu den Quellen ihres Lebens zurückzuführen, so war in den letzten Jahren in der expressionistischen Malerei jener Augenblick erreicht, in dem der Umschwung quasi aus dem Prinzip des Hegelschen Prozesses eintreten mußte. Es gibt in der Kunst nichts Willkürliches, sondern immer nur einen rein organischen Ablauf wie in der Natur selbst. Wo eine Pflanze allzu lang der Verbindung mit dem Mutterboden entbehrt, stirbt sie ab. Wo sie unter nichtgemäße Lebensbedingungen gebracht wird, verändert sie ihre Form. So wird die Kunst immer wieder die Verbindung mit der Natur suchen müssen, eben weil sie nichts anderes ist als ein Produkt organischen Lebens. Damit ist nicht gesagt, daß sie nichts anderes ist und sein könne als Nachahmung der Natur. Weit entfernt. Aber das Material der Natur muß in inniger Verbindung vorhanden sein mit ihrem Humus, auf dem sie wächst. Hierin liegt das Geheimnis der Sterilität des Kubismus. Zweifellos eine Bewegung von großem Werte, eine Disziplinierung des formalen Bewußtseins, eine hohe Schule der Technik wie der Kontrapunkt. Trotzdem aber nicht mehr als dieses. Als alleinseligmachendes Kunstprinzip zu tödlicher Langeweile verurteilt, zu Unfähigkeit innerer Erneuerung.

Man kann die neue Bewegung nicht mit dem Schlagwort der sogenannten „Neuen Sachlichkeit" fassen, insofern man, wie es Roh getan hat, die Nebenbedeutung des „Magischen" damit verbindet. Das trifft in einzelnen Fällen zu, aber faßt nicht das Ganze. Hier handelt es sich um ein tiefes Bedürfnis der Kunst, wieder einmal mitten hinein in den Reichtum der Natur zu springen, sich voll zu saugen an ihrer Fülle, von neuem sich Rechenschaft abzulegen von der Varietät ihrer Formen, das Repertoir zu ergänzen, das ganz dünn geworden war.

Sehr interessant ist es zu sehen, wie selbst ältere Künstler, große Namen der expressionistischen Zeit, erfaßt worden sind von diesem Bedürfnis. Max Pechstein hat die großen Kartons zu den Glasfenstern des internationalen Arbeitsamtes in Genf ausgestellt. Mag sein, daß er im Grunde nie das gute Handwerk seiner Jugendjahre verlernt hat. Sicher ist, daß diese Kartons voll Naturanschauung sind, dabei zusammengehalten durch einen großen kompositionellen Aufbau.

Wir wollen dem Prinzip nicht untreu werden, bei Ausstellungen dieser Art die einzelnen Künstler nicht zu besprechen, keine Zensuren zu erteilen. Nur über die Plastik seien zwei Worte gesagt. Es ist erstaunlich, wie wenig gute Plastik in den letzten Jahren gemacht worden ist. Immer sind es die gleichen Namen, die auftauchen. Was von der jüngeren Generation hinzugetreten, ist zumeist durchaus unselbständig. Die einen ahmen Maillol nach und glauben, wenn sie dicke Frauen machen mit runden Gliedern, so hätten sie das Wesen der plastischen Kunst erfaßt. Die anderen bewegen sich immer noch in einem ausgelebten Formalismus. Nur Porträts erheben sich manchmal über den Durchschnitt. Auch in dieser Ausstellung ist es nicht anders gewesen. Wirklich befriedigend sind die Köpfe von Scharff: die feinen Bildnisse von Frl. Paul und Frau Hausenstein. Außerordentlich talentvoll der „Nurmi" von Renée Sintenis. Eine Leistung für sich die Büste Slevogts von Kolbe. *Alfred Kuhn.*

EINE CORINTH-AUSSTELLUNG IN DRESDEN

Der hiesige Kunstverein bereitet für die Zeit von Mitte Januar bis 15. März 1927 eine Lovis-Corinth-Gedächtnisausstellung vor, die die bedeutendsten Gemälde des Meisters aus öffentlichem und Privatbesitz, ferner aus dem Nachlaß zeigen wird, dazu Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Werke. Sie dürfte nach der Berliner Ausstellung die größte Gedächtnisausstellung für Lovis Corinth werden. *r.*

BRÜSSEL

Die Ausstellungsgelegenheiten in Brüssel sind wiederum um eine neue vermehrt, Eddy's Art Studio, mit großen Raumflächen, wo gegenwärtig eine Gesamtschau der Werke von Jakob Smits abgehalten wird. J. Smits, Holländer von Geburt, ist seit langem im belgischen Kempenland angesiedelt und malt mit Vorliebe, nach der Art des protestantischen Fritz von Uhde, den Heiland in proletarisch-bäuerlicher Umwelt. Die gegenwärtige Ausstellung des über 70 Jahre alten Meisters umfaßt 57 große Tafeln. Die Galerie Giroux veranstaltete eine Ausstellung, die sich summarisch „Die junge belgische Malerei" betitelte, aber nur von geringem Gehalt war. Danach kamen französische Postimpressionisten an die Reihe: Maurice Denis, Flandrin, Maillol, Marquet, Valloton usw. und der wallonische Neo-Primitive W. Degouwe de Nuncques. Der Salon „Le Centaure" ist nach der Avenue de Louise übergesiedelt und hat sich hier durch Zusammenlegung mit der Galerie Charlet erheblich vergrößert. Die Neuen Räume wurden durch eine Ausstellung der „Gruppe der 9" eröffnet, nämlich durch Werke von G. van de Woestijne, O. Jespers, Fritz van den Bergh, G. de Smet, Tijtgats, A. Servaes, George Minne und Frans Masereel. Diese Galerie kann heute als die fortschrittlichste in Brüssel gelten. *H.*

COBURG

Im Kunstverein veranstaltet der „Bund", eine Vereinigung von hier und auswärts arbeitenden Coburger Künstlern, eine Weihnachtsausstellung. Bei den Bildern von C. O. Müller-Kipfenberg, eines Schülers von Professor K. Caspar, erscheint zwar die Lösung der Probleme noch nicht zur vollen Reife gebracht, aber man sieht doch vielversprechende Ansätze. Ausgeglichener ist die Kunst des bei aller Gehaltenheit in Farbe und Zeichnung sehr energisch wirkenden Ernst Precht. Die Landschafter Wilhelm Ziegler und Ernst Reumann erweisen sich noch als treue Anhänger des Impressionismus, der erstere besonders mit sehr reizvoll wirkenden Radierungen. U. a. sind ferner sehr gute und frische Aquarelle von L. Postner, W. O. Scheibe und W. Dölfel ausgestellt; es ist bemerkenswert, daß diese anspruchsloser erscheinende Kunst hier eine besondere Pflege findet. Unter den Plastiken ist zu erwähnen Poertzels bekanntes Bildnis des Philosophen Verweyen und ein Kinderporträt von E. Meusel. Fr. Höch zeigt gute Gebrauchsgraphik und Plakate. Eine kleine Architekturausstellung schließt sich an.

Außerhalb des Bundes stellt F. Sollmann großgesehene, stark farbige spanische Landschaften in Öl und Aquarell aus, während sich H. Sorge in kleineren Aquarellen als ein Künstler mit einem guten Blick für die weite Linie der heimatlichen Landschaft erweist. *O. L.*

DARMSTADT

In den Ausstellungsräumen des Kupferstichkabinetts im hiesigen Landesmuseum ist für die Monate Dezember und Januar eine Sammlung von 40 zum Teil sehr umfangreichen Gemälden und von 100 Handzeichnungen des Hanauers Reinhold Ewald untergebracht. Die Ausstellung vermittelt die Bekanntschaft mit der Produktion des Künstlers während der letzten zwei Jahre und gibt zugleich einen Überblick über das gesamte Schaffen Ewalds seit 1912. Die großen ihm zu Teil gewordenen Aufträge sind wenigstens durch Photos vertreten, so daß von den 17 Wandbildern für die Dettinger Kirche und von den Skulpturen für Saarbrücken wenigstens eine andeutende Vorstellung entstehen kann. Die Ausstellung hat insofern einen gewissen programmatischen Sinn, als durch sie der hervorragendste der im Rhein-Maingebiet ge-

borenen und großgewordenen Künstler einmal in repräsentativer Weise vorgeführt wird.

DORTMUND

Am 28. November eröffnete die „Vereinigung westfälischer Künstler und Kunstfreunde" ihre zweite Ausstellung in der Aula der Kunstgewerbeschule. Sie umfaßt etwa 400 Handzeichnungen und Aquarelle, während die Große Ausstellung im Januar d. J. eine Überschau über alle Zweige des westf. Kunstschaffens einschließlich der Architektur brachte. Im Gegensatz zu der Januarveranstaltung, welche, auf breiterer Grundlage stehend und tiefer in die Vergangenheit zurücktauchend, die klare Spiegelung des ausgesprochen gegenwärtigen Kunstwollens vermissen ließ, gibt die jetzige Ausstellung ein gut erfaßbares Bild von der heutigen Kräfteverteilung in der Provinz. Der Schwerpunkt liegt bei Chr. Rohlfs' und P. A. Böckstiegels großformatigen Aquarellen, welche der Art ihrer Ölgemälde aufs engste verwandt sind. Nur erscheint die inbrünstig glühende Farbigkeit der Böckstiegelschen Bauernköpfe auf den Aquarellen wärmer und geschmeidiger. Gleich hoch stehen die Zeichnungen. Dank verdient die Berücksichtigung des im Kriege gefallenen Wilhelm Morgner, von dem man ein paar interessante Köpfe sieht. Von den Vertretern des Nachexpressionismus fallen auf: Franz Marten, Düsseldorf (Aquarelle), H. A. Burgardt (italienische Städtezeichnungen), Theo Hölscher (Zeichnungen), G. Brandt (Aquarelle, fast schon ornamental gesehen). Zwischen den Zeiten stehen Fritz Burmann und P. H. Schoedder sowie Otto Coester, Barmen, und Wilhelm Wessel. Übrigens ist es wahrscheinlich, sogar fast bestimmt, daß bei der Fülle der eingegangenen Arbeiten (800) manches für das Gesamtbild Wesentliche zurückgestellt worden ist. *H. Ossenberg.*

DRESDEN

Hugo Erfurth stellt in seinem graphischen Kabinett den Ertrag seines dreißigjährigen Schaffens als Lichtbildner aus. Es ist für den Laien nicht leicht, die Leistung sachlich zu beurteilen, wo heute die Photographie bei vielleicht 90% der Menschen die Anschauung der Welt bestimmt. Als Erfurth 1896 vom Amateur zum Berufsphotographen überging, war diese Kunst zum öden Handwerk degradiert, aus dem sie Erfurth als einer der ersten und fähigsten in Deutschland herauszog. 100 Bildnisaufnahmen zeigen den Weg des Menschenkenners und Künstlers, der sich gern von Malerfreunden (Zwinkscher bis Kokoschka) für seine Arbeit anregen ließ, ohne je in falsche Konkurrenz mit ihnen zu treten, und abseits vom Publikumsgeschmack seinen Weg ging. Die Ausstellung enthält gleichzeitig die vollständigste Kollektion wesentlicher Zeitgenossen (Steinhausen bis Dix, Hauptmann bis Kolb), das beste Quellenmaterial für physiognomische Studien. — Zufällig hängen zu derselben Zeit in der „Fides" Proträtaufnahmen von Genja Jonas, Dresden, ebenfalls hohe Qualität und trotz der Nähe keine Initiation. Auf Erfurthschen Erfahrungen fußend konnte sie sich von vornherein spezialisieren und legte den Akzent auf die Momentanität einer verräterischen Geste oder Lineatur im Gegensatz zu dem Insichruhen bei Erfurth.

Die Galerie Baumbach stellt erstmalig den Westfalen Schabbon aus, einen jungen in Dresden arbeitenden Maler, der noch in den Anfängen, aber in eignen Anfängen steckt. Die Bilder sehen alle sehr einfach aus, in Gegenstand und Form fast reizlos, aber im Verzicht scheint seine Kraft zu liegen, in der Selbstbeschränkung. Daß Schabbon auch etwas „zeigen" könnte, sieht man an den Zeichnungen und Aquarellen, wo er sich mehr gehen läßt. Man wird sich den Namen notieren. — Der alte Curt Herrmann, Berlin († 1854), zeigt alte und neue Arbeiten bei Kühl. Er war einmal den großen Neoimpressionisten sehr nahe, ist trockener und wahrer in den Berliner Straßen und Brücken, und findet in den letzten Blumen zu den gegenstandsfernen Farbenkompositionen zurück; das Alter lockert Auge und Hand und formt den Abgesang. *Will Grohmann.*

KIEL

Ausstellung Schleswig-Holsteinischer Künstler

Diese Ausstellung, deren Veranstaltung das Verdienst Haseloffs ist, beweist einmal die Existenz einer „Schleswig-Holsteinischen" Kunst, sodann zeigt sie Arbeiten junger Talente, von denen einige eine Zukunft haben dürften. Leitmotive der Ausstellung war: Zusammenfassung aller aus Schleswig-Holstein stammenden Individualitäten. Das Resultat: eine Kunstschau auf provinzieller Basis beruhend ohne jegliche provinzielle Note, von reichster Mannigfaltigkeit der Richtungen und Persönlichkeiten, beherrscht von einer gemeinsamen, aus der Stammesgleichartigkeit der Künstler sich ergebenden Atmosphäre. Die Hauptexponenten dieser Kunst, Rohlfs, Nolde, Barlach, interessieren hier in der Verbindung mit den anderen Repräsentanten, denen sie ebenso nah wie fern stehen. Von den Begabungen der jungen Generation seien Kay H. Nebel, der soeben die Ausmalung des Landratsamtes in Schleswig vollendet hat und über einen delikaten malerischen Vor-

trag verfügt, und Heinrich Stegemann, dessen kontinuierlich ansteigende Entwicklung besondere Befähigung in der Verbindung großer lichter Flächen mit klar gliederndem Umriß im Porträt zeigt, hervorgehoben, diese beiden zur Sachlichkeitsgruppe gehörend. Ferner, dem Expressiven zugeneigt, das stark illustrative Talent des Hans Groß, eines Malers religiöser Bilder, Hans Holtorf, merkwürdige Verquickung von Innerlichkeit mit Dekorativem, und Niko Wöhlk. Den Schleswig-Holsteinischen Künstlern ist eine Hinneigung zum Elegischen in Motivwahl, Komposition und Farbigkeit gemeinsam; das Friesische, bäuerische Herbheit, Wucht und transzendentale Verbundenheit, tritt am stärksten bei den Hauptmeistern hervor; ihr Schaffen hat den Hang zum nordich Mythischen und romantisch Unbegrenzten, zum dramatisch Pathetischen und leidenschaftlich Erschütterten und zum Abebben des Erlebnisstromes in eine weit gefaßte Stille hinein. *Ch. G.*

KÖLN

Das noch nicht sehr rege bildkünstlerische Leben der westlichen Hauptstadt wird einen neuen Antrieb durch die soeben eröffnete Richmod-Galerie erhalten. Sie ist höchst neutral nach der Straße benannt. So merkt man nicht sogleich, daß sie den radikalsten und deshalb sympathischsten Künstlern des Westens dienen will. Die Gruppe zählt mit berechtigtem Stolz Max Ernst zu den ihrigen. Wie schön ist sein Dadaismus, und wieviel läßt sich von den fast vergessenen Errungenschaften dieser Richtung weitertragen, ohne daß die Leute es merken! Wie unangenehm ernsthaft wirken die Maler der technischen Konstruktion neben seiner natürlichen. Dabei ist sein Handwerk pedantisch sauber. Er könnte viele Freunde haben, wenn sein Spielen mit den Formen verstanden würde. Unbedingt einleuchtend ist die gleiche glückliche Eigenschaft bei Martha Hegemann. Man kann sich in ihre Bilder, in ihr lustiges Aufzählen der Dinge geradezu verlieben. Heinrich Hoerle malt ähnlich wie Proletkult. Aber mit einem unglaublichen Geschick. Er wird nie einfach sein können. Gerade diese Eigenschaft macht die Bilder von Franz W. Seiwert so sympathisch. In der Ausstellung wirkt Seiwert wie der natürliche Gegenpol zu Max Ernst. Gert H. Wollheim ist der alten Kunst sehr verbunden. Seine Absichten mögen mit politischen Dingen der Zeit verknüpft sein, sein Handwerk kommt direkt von Corinth, mit dem er wie kein anderer blutsverwandt ist. Seiner genialischen Art antwortet der wohlgeordnete Bildaufbau des Anton Räderscheidt. Man braucht dem Publikum nur zu zeigen, was es so lange verlangte, um ein Kunstrevolutionär zu sein, wenn man nicht mildert; und für solche Zugeständnisse ist dieser Maler durchaus nicht zu haben. Jankel Adler kommt zu der Gruppe. Aus Düsseldorf kennt man das Bild, dessen man sich am besten erinnern wird, wenn man es den „Mann, der nicht gerne badet" nennt. Sicherlich wird er in Köln mit seinen Bildern mehr Glück haben als Chagall. Gert Arntz heißt ein Konstruktivist. Der Salon zeigt — von den Genannten leider getrennt — alte Kunst bis zu den Dingen um 1850, die vor kurzem noch als Hausgreuel galten. Sie müssen unbedingt mit den Arbeiten der jungen Maler vermischt werden. Man soll auch die Bezeichnungen unterdrücken und den Besucher raten lassen. Das wirkt wie chemische Reinigung des Geschmacks. *Alfred Salmony.*

MÜNCHEN

Caspari zeigte eine kleine, aber höchst gewählte Schau von Malereien Utrillos, jener glücklich zwischen allen Parteien und Traditionen stehenden Kunst, die es mit Recht zu allgemeiner (wenn auch etwas übersteigerter) Anerkennung brachte. Thannhäuser brachte eine umfassende Gedächtnisausstellung mit etwa 50 Bildern von Robert Engels, Malereien, die aber nicht überragen und schwerlich bleibend genannt werden dürfen. Einige Skulpturen von Emil Epple waren eingestreut. Goltz zeigte Erinnerungen (Handschriften, Photos, Skizzen) des Piper-Verlages mit Anblick nun schon geschichtlich gewordener Handschriften (Dostojewsky, Hamsum, Munch usw.). Die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) stellte eine zweite Serie ihrer Neuerwerbungen aus und zeigte das graphische Schaffen von R. Schiestl (Nürnberg). Das Graphische Kabinett, G. m. b. H., führte gute Blätter französischer Graphik des 19. Jahrhunderts vor. Die Ausstellung „Der Keil" (Galerie Paulus) und diejenige Jordans (Kleine Galerie) mußte der Referent versäumen.

PRAG

Die Künstlervereinigung „Manes" feiert die Tatsache ihrer hundersten Ausstellung durch eine großzügige Darbietung im Obecný dům. Den großen Auftakt bildet eine Kollektion moderner Franzosen, die der in Paris lebende Prager Kunstschriftsteller Dr. Nebesky aus dem Pariser Kunsthandel günstig zusammengebracht hat und die durch einige Werke des Prager Sammlers Dr. Balkovsky ergänzt werden konnte. Cézanne mit einer Landschaft und dem „Bildnis eines jungen Engländers" aus der Sammlung Vollard, Gauguin — besonders schön das „Dunkle Träume", ein vorzügliches „Plätterinnen"stück von Degas, die

herrliche „Aussicht auf Vetheuil“ von Monet, die „Landschaft bei Pontoise“ von Pissaro, die wie wenige Bilder dieses Meisters seine noch gar nicht voll erkannte Bedeutung für unsere Entwicklung dartut. Von Manet das „Bildnis Frl. Michel-Levy“, zwei feine Renoirs, ein Signac, ein kleiner Rousseau. Von Lebenden: Derain mit drei Bildern, von denen die „Landschaft“ das beste ist, eine kleine „Landschaft“ Utrillos, ein Othon Friesz, ein meisterliches Bild Bonnards voll tiefer Malerei, ein kultivierter Bracque, und zwei neueste Stücke von dem hier immer in seiner ganzen Bedeutung gewürdigten Picasso sind besonders hervorzuheben. Die Plastik vertreten der weiche Bourdelle und der feste Despiau, dazu von Rodin eine Figur aus der Calaisgruppe (eine Loslösung, die sich selbst verurteilt). Sonst noch ein interessanter früher Munch „Tanz am Ufer“ aus hiesigem Besitz, aber auch sonst sinnvoll an dieser Stelle, denn Munch hat eine Zeitlang bei den Tschechen stark gewirkt. Als Architekt kommt Berlage zu Wort, zu dem sich einige Ältere bekennen dürften.

Das Ganze also ein offenes Bekenntnis zu den Vorbildern, für die Entwicklung der Vereinigung aufschlußreich und darüber hinaus interessant. Eine zweite Abteilung zeigt die Toten der Vereinigung, von denen sich Slaviček als Sonderimpressionist, Preißler als vornehmer Dekorateur, Kotěra als Architekt und Štursa als Bildhauer eindrucksvoll halten, während manches andere auf Pietätskonto geschrieben werden muß.

Die dritte Abteilung läßt die lebenden Mitglieder sprechen. Da traf es sich gut, daß just zu dieser Centenaire so manch Neues sich zeigt. Das Frühjahr noch hätte weit entmutigendere Auspizien eröffnet. Dies Neue regt sich sowohl bei der Stammgarde — bei einem Filla z. B., dessen Rückfinden zu seinem ureigensten Elan der expressiven Form durchaus als Fortschritt über seinen wenn auch noch so disziplinierten, so doch zweithändigen Kubismus hinaus gewertet werden darf. Regt sich auch in neuer Jugend, aus der vor allem auf Jan Bauch aufmerksam gemacht sei, dessen Malerei zumindest ein sehr flottes eigenes Schauen verrät, das sich allerdings noch in Expansionen zu legitimieren haben wird vor dem Verdacht drohender Routine. Auch bei Špala Neues: aus dem nur, lyrischen Dreiklang seines „Blau—Rosa—Weiß“ heraus ein Zug zu gründigerer Farbe, der dann auch in der Form ein Struktiveres, stärker Bauendes entspricht. (Seine Bilder aus Marseille!) Einige Fragen: Warum Kremlička von Krampf bedroht wird, — warum der im Grunde so wohltuend einfache junge Muzika gar so dekadent „tut“, — warum man dem begabten Architekten Gočar seine „Modernste“ nicht so recht glauben kann. Redliche Arbeit bei Rambousek, nicht ganz redliche — aber hübsche — bei Hrska. Zwischen alldem viel Altes und Junges, was immer da ist, diesmal aber unauffälligere Ecken füllt. *O. S.*

ERÖFFNUNG DES BAUHAUSES

Noch nicht zwei Jahre ist es her, daß das Bauhaus, schnöde aus Weimar verdrängt, nach Dessau übersiedelte, von dem tatkräftigen und einsichtsvollen Bürgermeister Hesse gerufen und bald auch mit den nötigsten Mitteln versehen, um sich Heim- und Arbeitsstätte zu erbauen. Im September 1925 wurde der Bau begonnen, in diesem September wurden die Meisterhäuser und die Wohnateliers der Schüler, im Oktober das Bauhaus selber bezogen. Und noch im September d. J. wurde die erste Kleinhaussiedlung in der Vorstadt Törten begonnen, die heute vor der Bezugsfertigkeit steht.

Dies alles war möglich, weil der großartigen Organisationskraft Walter Gropius' und der Ausgereiftheit der Bauhausideen das Wohlwollen der Stadtverwaltung entgegen kam. Erinnert man sich an die unerquicklichen Reibungen, unter denen in dem vorvorgestrigen Weimar alle Arbeit gehemmt war, so empfindet man den Ortswechsel als ein wahres Glück für die deutsche Kultur. Weimar, von dessen (immer noch bestehenden) „Bauhaus“ es ganz still geworden ist, mag sich mit dem Bewußtsein trösten, die Mumienbewahranstalt von Goethe und Nietzsche zu sein — ihr Geist ist längst auf und davongeflogen.

In wahrem Sinne erhebend war die Eröffnungsfeier am 3. und 4. Dezember. Der Vortag war der Presse eingeräumt: eine kluge Maßnahme, da am eigentlichen Eröffnungstage, bei einem ganz unvorhergesehenen Zudrange von mehr als 1000 Besuchern aus Mitteleuropa, die Besichtigungsmöglichkeiten stark eingeschränkt waren. Man sah alles mit Muße und hörte die notwendigen Erklärungen wirklich, und vor allem konnte man die Musterhäuser und ihre unvergleichliche Funktionsschönheit aufs beste kennen lernen, was den tausend Festteilnehmern naturgemäß verwehrt blieb. So war auch der Abendempfang bei Bürgermeister Hesse in dem repräsentativen Messelhause, von starkem Eindruck; gespannt zwischen Schönberg- und Mussaryski-Musik, die Erdmann mit dem Feuer Jean Christophes vortrug, und der Mitternachtsfeier von Kandinskys 60. Geburtstag.

Den Höhepunkt bildete aber die eigentliche Eröffnungsfeier am 4. Dezember, die nur etwas unter der Überfülle litt — einer

Überfülle von geistigen Köpfen und schönen Frauen, wie man sie nur bei ganz großen Gelegenheiten zu sehen bekommt; alle bereit, einzustehen für den Bauhausgeist, der sich hier endlich hat manifestieren dürfen. Dies Bekenntnis zu den künstlerischen, sozialen und technischen Ideen des Bauhauses fand seinen Ausdruck in den Reden des Bürgermeisters, der anhaltischen Minister und des Reichskunstwarts, die durchgängig auf dem hier erforderlichen hohen Niveau standen. Nicht nur, daß gleich der Stadtverwaltung auch der Staat Anhalt anerkennend und schirmend vor die junge Schöpfung trat: der Reichskunstwart durfte nicht nur im Namen des geistigen Deutschland, sondern auch des offiziellen Preußen sprechen und mit der Sanktion durch Geheimrat Waetzoldt als einem Schlußstein und einer Zukunftshoffnung das Gebäude der Eintracht bekrönen.

Ein Bauhausfest bekrönte die Feier und führte in glänzend erleuchteten, mit Tanzmusik überall erfüllten Räumen den Nachweis, daß dieser Bau nicht nur strenger Arbeit, sondern auch der heitern Lebensfreude ein wunderbar angepaßtes Gehäuse bietet. Seine „Funktion" erwies sich als allseitig.

Auf die Arbeit des Bauhauses, auf seine Architektur und Sachkunst wird an dieser Stelle demnächst ausführlich zurückzukommen sein. *P. F.*

CLAUDE MONET

ist am 5. Dezember im Alter von 86 Jahren auf seiner Besitzung Diverni in der Vendée gestorben. Sein Freund und Gutsnachbar Clemenceau weilte an seinem Sterbebett. — Monets Werk ist heute längst Besitz der Kunstgeschichte. Der Impressionismus der französischen Malerei, der durch einen Zufall einem Monetschen Gemälde von 1874 den Namen für seine Kunstrichtung entnahm, hat seinen letzten Repräsentanten begraben. Sein Tod zieht fast symbolisch den letzten Schlußstrich unter ein Kapitel moderner Kunstgeschichte, das aus Kampf geboren und langsam erst ans Licht gestiegen, heute vom Ruhm seiner klassischen Sendung überstrahlt ist. *B.*

DENKMALPFLEGE IN ITALIEN

Man beabsichtigt, das Castello del Buon Consiglio in Trient gründlich wiederherzustellen. Die Arbeiten werden vor allem den Löwenhof betreffen. Auch die Fresken Romaninos sollen gereinigt werden. In den oberen Sälen wird das sehr bereicherte Museo Nazionale seinen Sitz finden.

In Modena ist eine Kommission gebildet worden, die sich mit der Restauration des Doms befassen soll. Bereits eingegangene Geldspenden werden die Durchführung der sehr notwendigen Arbeiten ermöglichen. — In der Nähe von Mantua haben in letzter Zeit umfangreiche Wiederherstellungsarbeiten an der Kirche S. Benedetto in Gonzaga stattgefunden, die einer völlig verbauten romanischen Kirche ihre alte Gestalt wiedergegeben haben.

Sehr wichtige Arbeiten sind ferner in Ravenna seit dem Dante-Jubiläum 1920 im Gange, über deren Gesamtergebnis die Öffentlichkeit leider immer noch nicht völlig unterrichtet ist. So ist die Krypta von San Francesco, die unter Wasser stand, freigelegt worden und dabei ein gut erhaltener Mosaikfußboden zutage gekommen. Daneben sind in allerletzter Zeit hinter der Apsis von S. Croce umfangreiche Mosaiken von ausgezeichneter Erhaltung, die wahrscheinlich zu dem Palast des Honorius und der Galla Placidia, dessen Lage damit also festgestellt wäre, zum Vorschein gekommen. *L. S.*

NEUE DEUTSCHE BANKNOTEN

In der staatlichen Kunstbibliothek in Berlin sind die Entwürfe zu neuen Banknoten ausgestellt, hervorgegangen aus einem Wettbewerb. Das Ergebnis ist sehr kümmerlich und im Grunde beschämend für die Kunstschulen, in deren Schoße das Geschlecht erzogen worden ist, das solche Produkte in die Öffentlichkeit gesandt. Das Beste scheinen dem Unterzeichneten die Entwürfe zu sein, die Markus Behmer gefertigt, denen jedoch das Preisrichterkollegium nur einen dritten Preis zuerkannt hat. Den zweiten Preis — der erste wurde überhaupt nicht verteilt — hat Otto Arpke, Berlin, erhalten für, wie es uns scheint, recht matte und dünne Arbeiten. Auch der andere zweite Preis, der an Willy Geiger, München, gegeben wurde, kann bei der Betrachtung der manierierten, steifen und hypergraphischen Blätter nicht recht befriedigen. Bemerkenswert sind die soliden, in einer alten Tradition sich bewegenden Arbeiten von Erich Roeder, denen jedoch nur ein vierter Preis zugesprochen wurde. *Kuhn.*

BERICHTIGUNG

Zu dem in Heft 22 veröffentlichten Aufsatz über Masereel macht uns der Verlag Kurt Wolff in München darauf aufmerksam, daß der Vertrieb der großen Holzschnitte und ebenso der Blätter aus dem „Ulenspiegel" und „Die Stadt" ausschließlich Sache des Kurt Wolff-Verlages ist. *b.*

Zu dem in Heft 23 veröffentlichten Aufsatz über Picasso teilt uns die Galerie Simon-Paris mit, daß sie die alleinige Inhaberin der Reproduktionsrechte an den im Cicerone reproduzierten Bildern „Im Kaffee", „Der Schauspieler", „Der Kamin" ist.

KUNST-LITERATUR

EIN JAPANER ÜBER BOTTICELLI[1]

Die europäischen Kunsthistoriker haben über der Wucht, mit der sie sich auf die Kunst des Ostens stürzen, völlig vergessen, sich zu fragen, was denn eigentlich der Osten von unserer Kunst denkt; aber auch wenn sie so gefragt hätten, so wäre die Antwort ausgeblieben. Nun kommt zum erstenmal ein Asiate und widmet einem unserer großen Maler ein Buch, wie es in der abendländischen Kunstgeschichte sicher nur wenige gibt. Der Verfasser ist Yukio Yashiro, ein junger Professor der Kunstgeschichte an der Universität Tokio, und sein Gegenstand Botticelli.

Yashiros Buch ist ein Kind der Liebe. Der Verfasser war im Auftrage seiner Regierung nach Europa gekommen, um unsere Kunst zu studieren. In der National Gallery sieht er Botticellis „Geburt" und liegt auf den Knien. Von London reist er nach Paris, von Paris nach Florenz und bleibt volle vier Jahre, während denen er sich durch die Kunst und Kunstgeschichte der italienischen Renaissance hindurcharbeitet und sein erstaunliches Botticellibuch schreibt. „Ich liebte Botticelli und studierte ihn. Das ist alles. Ich habe meine Freude aufgezeichnet, damit auch andere daran teilnehmen." Es ist das ein Geständnis, wie es bei uns wohlmeinende Dilettanten machen. Doch Yashiro ist kein Dilettant. Es ist sehr fraglich, ob je ein europäischer oder amerikanischer Kunsthistoriker ähnlich gut ausgerüstet vor einen chinesischen oder japanischen Maler getreten ist. Sein eigener wissenschaftlicher Beitrag ist die Identifizierung der Lord Lee of Farham gehörenden großen „Dreifaltigkeit" als des für die Kirche der „Convertite" gemalten und lange gesuchten Altarstückes, dessen Predellabilder sich heute in der Johnston Collection in Philadelphia befinden. Doch erwähnt er seinen Fund nur so nebenbei, mit einer Bescheidenheit, die unter unseren Fachleuten selten anzutreffen ist. Verschiedene seiner Zuschreibungen mögen anfechtbar sein, doch wird man abwarten müssen, bis sein in Aussicht gestelltes Werk über die Schulbilder Botticellis erschienen ist.

Die Haupttendenz des Quatrocento sieht der japanische Verfasser in einem neuen Sehnen nach einer realistischeren Erfassung der Natur, durch das Mittel der Linie mehr als durch das des Farbtones. Auch Fra Filippo Lippi, Botticellis Lehrer, läßt sich von dieser Woge tragen. Zu Unrecht ist er vom englischen Kunsthistoriker Horne, auf dessen Botticellibuch sich Yashiro übrigens immer wieder beruft, als in einem reaktionären Fahrwasser schwimmend hingestellt worden. Horne beging den fundamentalen Fehler, daß er die lineare Auffassung als die archaische betrachtet, währenddem es sich doch nur um eines der zwei Gestaltungsprinzipien handelt. Bei Fra Filippo nimmt der junge Botticelli seine erste Lektion im neuen Realismus. Zwar ist dieser, wie der Verfasser immer wieder betont, seinem ganzen Naturell entgegengesetzt, trotzdem aber für die Entwicklung seiner Kunst von größter Wichtigkeit. Yashiro will von den antirealistischen Protesten unserer Zeit nichts wissen. Es ist seine Überzeugung, daß sich der Realismus nicht bloß mit der freien Gestaltung verträgt, wie die „Primavera" beweist, sondern daß diese nur auf einer realistischen Basis sich groß auswirken kann. Der Verfasser kommt freilich aus einem Lande, wo der Realismus, im Gegensatz zu Europa, nie anders als maßvoll auftrat.

Mit einem erstaunlichen Einfühlungsvermögen und stets von ungewohnten Gesichtspunkten aus verfolgt er Botticellis Behandlung der Landschaft, der Blumen, Köpfe, Hände, Haare und Gewänder. Nie zuvor ist von einem Europäer so interessant über den Landschafter Botticelli geschrieben worden wie von diesem Japaner. Aber kommt er nicht aus einem Lande, wo die Natur die Sprache der Kunst spricht und auch der einfachste Landmann „Feld und Wasser seinen Gruß zu sagen weiß"? Es ist seine Auffassung, daß die europäische Landschaftskunst nie der fernöstlichen so nahe gekommen ist wie in Botticelli, ja im Quatrocento überhaupt, wo die Menschen sich der Natur mit einem neuen Sehnen näherten und ihre „Schönheit mit einfachem Pathos nachzuzeichnen versuchten". „Was Botticelli so anziehend macht, ist, daß er unmögliche Dinge malt und durch die reine Macht ihrer Schönheit unsern Glauben erzwingt. Auf der Predella der ‚Krönung' liegt das Meer höher als das Land, ohne zu überfließen. Nur in der Welt Botticellis und Korins haben Wellen so melodische Formen ... Die Wellen auf der Geburt der ‚Venus' sind so unmöglich wie sie nur sein können. In der Natur erscheinen sie uns als eine Serie von Winkeln, die nach oben zeigen, wie sie in der Tat auch von Giovanni Bellini vortrefflich gemalt worden sind. Botticelli hingegen stellt sie auf die Spitze. Das ganze Meer seiner gemalten Welt ist in einer entzückend lachenden Bewegung. Unsere Seelen glei-

[1] Sandro Botticelli, By Yukio Yashiro. 3 volumes. The Medici Society, London and Boston (£ 15 15 s).

ten darüber hinweg, werden gepackt und über diese unartigen, unmöglichen Wellen auf und nieder getragen.“ Und wenn er zum Blumenmaler Botticelli kommt, dann versteigt er sich zu der für einen Landsmann Sotatsus und Korins merkwürdigen Behauptung, daß er der größte Blumendarsteller sei, den die Welt je geschaffen habe. Nur die Blumen in Utamaros Insektenbuch will er neben denen Botticellis gelten lassen. Im Kapitel über die Behandlung der Haare wird der italienische Maler sehr glücklich mit Dürer konfrontiert. Dürer stellt die Haare dar als eine Ansammlung von feinen „Spiraldrähten“. „Die Technik ist bewundernswert, doch die Schönheit ist abwesend.“ Botticelli hingegen, wie Utamaro, hat auch in seinen realistischen Anfängen die Haare nie anders als schön gemalt, das heißt, unrealistisch. Dieser Musiker der Linie konnte nicht anders. „Seine Haare haben nicht die Schärfe Dürers oder Mantegnas oder die trockene Präzision Ghirlandajos, sondern sind von einer feuchten, seidenen Atmosphäre.“ In den dramatischen Situationen, die Botticelli später so liebte, dienen sie dem Ausdruck der Leidenschaft.“ In den tragischen Szenen der Lucretia und der Virginia scheinen sie beinahe sich zu fürchten und zu weinen.“

Viele Käufer dieses Werkes mögen die beiden Bände mit den Reproduktionen noch wertvoller als den Text finden. Die Japaner haben bei der Wiedergabe ihrer eigenen Werke die Entdeckung gemacht, daß die Reproduzierung von kleinen Details in großem Formate zu ganz erstaunlichen Resultaten führen kann, und es ist Yashiro gelungen, seinen englischen Verleger zur Nachahmung dieses in England bisher soviel wie unbekannten Prinzipes zu bewegen. Fast jedes Bild hat als Ergänzung mindestens eine Detailwiedergabe. Die „Primavera“ hat nicht weniger als 26. So enthüllen sich Schönheiten, die zuvor nur wenige Betrachter gesehen haben, z. B. jene wunderbare, ausgestreckte Hand des Johannes in der „Krönung der Maria“, der entzükkende Veilchenbusch, der zwischen den Füßen der Nymphen auf der „Geburt der Venus“ nestelt und — „Ein Wunder in der europäischen Kunst“ — jener erhaben thronende Pfau auf der „Anbetung der Könige“, den man, isoliert, als ein Meisterwerk der Sundperiode auffassen könnte. *Bodmer.*

Rudolf Großmann, Fünfzig Köpfe der Zeit. Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

Eine interessante Sammlung von Charakterköpfen, gesehen im Widerschein des Großmannschen Temperaments, das selbst aus alltäglichen Gesichtern irgendwie eine persönliche Note herauszuholen versteht. Bei dieser Sammlung von Europäerprofilen sind vor allem Deutschland, Frankreich und Italien vertreten. Darunter Männer der Finanz, der Presse, der Kunst und des Theaters. Viele, die zu den sogenannten „berühmten Zeitgenossen“ rechnen, andere, die vielleicht doch mehr dem Zufall das Entrée zu diesem Reigen verdanken. Das Buch beginnt mit einer von Corinth kurz vor dem Tode gemalten Lithographie des Herausgebers und schließt mit einem Porträt Heinrich Zilles, unmittelbar nach einer stark karikierten Porträtskizze Wölfflins, die unserer Vorstellung vielleicht am wenigsten gerecht wird. Bei den Texten haben der Herausgeber und seine Mitarbeiter u. a. Hermann von Wedderkop, Anette Kolb u. a. versucht, mit wenigen knappen Sätzen dem Leser die Persönlichkeit nahezubringen, ähnlich wie es der Meisterzeichner Großmann mit wenigen Strichen tut. Das Buch ist jedenfalls künstlerisch wertvoll und dabei hochaktuell. *B.*

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Sechste erweiterte Auflage. 41. bis 50. Tausend. Verlag Alfred Kröner, Leipzig.

Die schnelle Folge der letzten Auflagen beweist am besten die Lebensnotwendigkeit dieses Buches, das sich gerade in pädagogischen Kreisen besonderer Zugkraft erfreut und dessen letztes Ziel dahin geht, die Dinge der Kunst außerhalb der Strömungen von innen her zu erkennen und dem Auge dafür die nötigen Hilfsmittel darzubieten. Gegenüber der 1925 erschienenen fünften Auflage bedeutet die neue Auflage eine sehr beträchtliche Erweiterung vornehmlich in illustrativer Beziehung. Das Buch bringt jetzt allein 784 Abbildungen, klug gewählte Beispiele aus der Gesamtgeschichte europäischer Kunst und ähnlich 16 farbige Tafeln, und bedeutet damit schon als Bildkompendium etwas Einzigartiges in der gesamten Literatur. Besonders anzuerkennen bleibt das Bemühen des Verfassers, auch die neueste Zeit in ihren wichtigsten schöpferischen Äußerungen zu begreifen. *Biermann.*

L. Mumford. Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer. B. Cassirer Verlag, Berlin.

Wer glaubt, daß uns das Heil aus Amerika kommen wird, muß dies Buch lesen. Es ist dem Autor gelungen, die amerikanische Architektur in ihrer technischen Vollendung und ihrem barbarischen Tiefstand als einen Teil der amerikanischen Gesamtzivilisation darzustellen. Der schöne Satz, mit dem das Buch schließt: „Unsere Bauwerke können niemals besser oder schlechter sein als die Institutionen, die sie ge-

staltet haben", ist nicht nur aufgestellt, sondern überall festgehalten. Dies macht das Buch für uns so wichtig, denn auch bei uns fehlt es nicht an guten Architekten, sondern an einer guten Gesinnung der Bauherren. Man muß nur einmal eine Zeitlang mit offenen Augen in einer deutschen Industriestadt gelebt haben, um zu wissen, wie sehr sich amerikanischer Geist im bösen Sinne bei uns breit macht und schon vor dem Kriege herrschte. Darum ist das Buch für uns so wichtig, weil an einem fremden Beispiel Probleme erörtert werden, die genau die unseren sind, weil manches drüben krasser und daher deutlicher ist als bei uns.

In schöner Begeisterung spricht Mamford vom alten Amerika, das langsam von Kolonisatoren besiedelt wurde, die kamen, um „dicht tausammen sitten tau bliwen". Sie schufen klare gesellschaftliche Formen, bestellten das Land und kamen wie von selbst zu den Anfängen einer selbständigen, dem Boden und dem Lande angepaßten Architektur. Hier wie überall gibt das Buch Geschichte und Kritik zugleich, um besonders scharf herauszuarbeiten, wie neue geschichtliche Zustände neue Architekturformen oder Unformen schufen. Mit Leidenschaftlichkeit spricht er gegen jene Menschen, die man so oft Pioniere der Technik und der Zivilisation genannt hat, die aber vom Raubbau oder Raubgeschäft lebten, um weiter zu eilen, wenn das Land und die Menschen ausgebeutet waren. Sie zerstörten die bodenständige Architektur, lebten anfangs flüchtig im Blockhaus, bauten wohl manchen äußerlich prunkvollen Bau in hergeliehenen Renaissanceformen und schufen schließlich jenen fluchwürdigen Gedanken: das Bauen als Geschäft, das den amerikanischen Städten ihr entsetzliches Gesicht gab.

Wichtig ist besonders, was Mumford über die fördernden und hemmenden Einflüsse sagt, die durch den Übergang vom Handwerk zur Maschine ausgeübt wurden, und was er über die Verschmelzung von Handwerk und Maschine denkt, wesentlich auch sein Urteil über die modernen Riesenstädte:

„Wo wir das Sonnenlicht ausschalten, führen wir das elektrische Licht ein; wo wir den Geschäftsbetrieb über das Maß des Möglichen zusammendrängen, bauen wir Wolkenkratzer; wo wir die Verkehrsadern überlasten, schachteten wir Untergrundbahnen aus; wo wir in der Stadt eine Überfüllung der Bevölkerung dulden, die keine gut organisierte Gemeinde zulassen würde, leiten wir das Wasser hunderte von Meilen her; wo wir der Bevölkerung die letzten Spuren von Vegetation und frischer Luft rauben, legen wir metallene Wege an, um sie, zum Teil wenigstens, einmal wöchentlich aufs Land zu bringen... All diese maschinellen Errungenschaften repräsentieren nicht etwa den Triumph menschlicher Arbeit, sie zeigen den Mißbrauch, den man mit ihnen treibt in seiner ganzen Ausdehnung. Während ein erfinderisches Zeitalter Methoden verfolgt, die keinerlei Beziehung zu einer intelligenten und humanen Lebensform haben, würde ein phantasievolles die Notwendigkeit solcher Methoden nicht anerkennen. Indem wir unsere gesamte Entwicklung auf der Maschine aufbauen, haben wir uns selbst der Hoffnung beraubt, die wir auf die Maschine setzten: nämlich unsere Daseinsbedingungen mit ihrer Hilfe von Grund auf menschlicher zu gestalten."

Dies sind die Worte eines Amerikaners — hoffentlich werden sie auch bei uns gehört. Hoffentlich wird begriffen, daß das Amerika dieses Buches das Eigentliche und Wichtige ist, mit dem wir uns verbünden müssen. Es wird uns die beste Hilfe sein im harten Kampf, der uns bevorsteht gegen den offiziellen amerikanischen Geist, der auf tausend Wegen, z. B. durch Revue, Magazin, Radio, falschen Sport und Wolkenkratzerfimmel bei uns eindringt.

Hildebrand Gurlitt.

Ludwig Volkmann, Grundfragen der Kunstbetrachtung. Neue, vereinigte und erweiterte Ausgabe mit 212, zum Teil ganzseitigen Abbildungen. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1925.

Die Neuauflage der vor 20 Jahren einzeln erschienenen Schriften: „Die Erziehung zum Schen. Das Verhältnis von Naturprodukt und Kunstwerk. Die Grenzen der Künste" unter dem gemeinsamen Titel ist ein Anachronismus. Der Verfasser betrachtet die Kunstleistungen der verschiedensten Epochen und Völker noch immer vom damals Erreichten eines Klinger, Volkmann, Hildebrand, Kalckreuth usw. aus; ein inneres Verhältnis zur Kunst der Gegenwart hat er nicht zu gewinnen vermocht. Damit soll natürlich nicht bestritten werden, daß das Buch Zurückgebliebenen viel Freude machen kann. Besonders ergötzlich zu lesen ist das letzte Kapitel, das sich „Auch eine Stillehre" nennt. Dieses „Auch" ist köstlich. Die Malerei schlechthin als „Kunst der Körperbildung im Raume", die Architektur als „Kunst der Raumbildung" abhandeln, heißt die eigentliche Arbeit der Kunstwissenschaft von Riegl bis Brinckmann ignorieren.

Das schließt nicht aus, daß die Spekulation der Verlagsbuchhandlung Erfolg haben wird, zumal das Buch reich illustriert und gediegen ausgestattet ist.

Rud. Herm. Walther.

SAMMLER UND MARKT

DIE VERSTEIGERUNG DER MICHELHAM-SAMMLUNG

Der verstorbene Lord Michelham, dessen Kunstschätze am 23. und 24. November unter den Hammer kamen — die ganze Auktion dauerte 6 Tage —, gehörte jenem heute nicht ganz seltenen Sammlertyp an, dem nur das Teuerste gut genug ist. Beraten von den besten Experten, wie man versichert, hatte er für die Ausschmückung seines schönen Hauses, das einmal Lord Salisbury gehörte, angeblich eine Million Pfund ausgegeben. Seine Erben werden heute nach der Versteigerung mit jenen Experten nicht unzufrieden sein, die den Verstorbenen zur Kapitalanlage in französischen Möbeln und englischen Porträts des 18. Jahrhunderts bewogen, denn dieser Teil der Sammlung hat ihnen eher mehr eingebracht, als ursprünglich dafür ausgegeben worden war. Die englischen Porträtisten besonders erzielten Preise, daß auch die sehr langmütige englische Kritik die Geduld verlor und auf die enorme Kluft zwischen ihrem Marktwert und ihrem Kunstwert hinzuweisen wagte. Der festländische Kunstfreund kann kaum ernst bleiben, wenn er hört, daß ein Porträt von Lawrence, einem Maler also, der nie über die glatte, konventionelle Eleganz hinauskam, eine Summe erzielte, wie sie wahrscheinlich überhaupt noch nie für irgendein Gemälde auf einer Auktion bezahlt worden ist. Ein bedrückend großer Teil der versteigerten Objekte war nicht einmal Dutzendware und erfuhr die Behandlung, die sie verdiente. Unter dem internationalen Händlertum war Paris besonders gut vertreten, doch mußte es auffallen, daß viele von den wichtigsten Stücken von Leuten erworben wurden, deren Namen in der Kunstwelt völlig unbekannt sind, was den Schluß nahe legt, daß die Familie des früheren Besitzers bei der Auktion nicht anwesend war.

Der erste Versteigerungstag, der fanzösische Möbel von Riesener, Beneman, Lacroix, Delorme usw., Gobelins, Skulpturen, Porzellan usw. umfaßte, ergab ein Total £ 145 917. Den höchsten Preis, 26 500 Guineen, erzielte ein Satz von Polstermöbeln, Beauvais, bestehend aus zwei Kanapees und fünf Fauteuils, Stempel „Jacob" (Watson). An demselben Tage bezahlte Duveen für den berühmten Louis XVI.-Gobelin „Roland ou la Noce d'Angélique", von Clément Belle, 19 000 Guineen.

Das Total des zweiten Tages, der die zumeist englischen Gemälde unter den Hammer brachte, belief sich auf £ 431 926, wobei bis auf £ 5000 die ganze Summe auf 15 Bilder entfiel. Wie allgemein erwartet wurde, marschierte an der Spitze das lebensgroße Porträt der Miß Mary Moulton Barrett, bekannt als „Pinkie" von Lawrence, wofür Lord Michelham ungefähr £ 60 000 ausgegeben haben soll. Nach einem ersten Angebot von 10 000 Guineen kletterte die Leinwand auf die schwindelnde Höhe von 74 000 Guineen, wo sie an Duveen fiel. Für die weiteren Resultate siehe die Versteigerungsliste.

F. Bodmer.

DIE GROSSE LEIPZIGER KUPFERSTICHAUKTION

die C. G. Boerner vom 10. bis 12. November abhielt, wurde eine Auktion der vielen Rekordpreise und erwies sich auch hinsichtlich des Gesamtumsatzes als eine der stärksten bisherigen Kupferstichversteigerungen. Da sie wiederum in ihrer Art die einzige große Veranstaltung universellen Charakters in dieser Saison bleibt, verdient sie eine eingehende Sonderbesprechung. Die Hauptpreise der Auktion werden in der Beilage des Cicerone veröffentlicht.

Bereits die Gegenüberstellung der erzielten Preise mit den Taxen ergibt für viele Hauptblätter eine beachtliche Mehrbewertung in der Auktion; noch auffallender wird gelegentlich der Vergleich mit markanten Vorkriegspreisen. Die Versteigerung bewies wohl noch eindringlicher als ihre letzten Vorgängerinnen, daß die erhöhte Nachfrage nach den ganz großen Qualitäten, aber auch nach den guten Qualitäten, zumal bei den Inkunabeln und den Hauptmeistern, eine Preissteigerung mit sich bringt, die mit der gesteigerten Seltenheit dieser erlesenen Ware zum mindesten parallel geht.

So kostete z. B. in der Lannaauktion 1909 der erste Zustand des Clement de Jonghe von Rembrandt (B. 272) in einem „unvergleichlich schönen" Abdruck „mit breitem Band" 7400 M., in der großen Albertinadubletten-Versteigerung vor anderthalb Jahren 10500 M., jetzt den Rekordpreis von 15600 M., d.h. mit dem Aufgeld fast 18000 M., was um so mehr bedeutet, als der vorliegende Abdruck nicht den Abglanz der Provenienz aus einer weltberühmten Sammlung trug, denn die Rembrandtsammlung der jetzigen Auktion kam aus einem anonymen alten Besitz. Für Dürers Varnbühler (Holzschnitt, B. 155) zahlte man bei Lanna in erstklassiger Qualität 1300 M., jetzt genau das Dreifache! Bei Lanna wurde der kostbarste Hirschvogel mit 1400 M. bewertet, in der oben angeführten Albertinaversteigerung mit 2950 M., jetzt mit 4250 M.! Brachte vor anderthalb Jahren Cranachs Anbetung

der Madonna (B. 77) 3300 M., so wurde sie jetzt bis 7600 M. gesteigert[1]. Diese Preise dürften die allgemeine Preissteigerung treffend charakterisieren und ließen sich mühelos vermehren. Im wahrsten Sinne des Wortes sensationell wurde die Versteigerung aber durch die Rekordpreise für die Kupferstichinkunabeln, insonderheit für die sechs Blätter des Meisters E. S., die sämtlich erstaunlich hoch über die Schätzung gingen. Wie sehr man dabei neben der Seltenheit die Qualität bewertete, geht daraus hervor, daß das unbedingt vollkommenste Exemplar, der heilige Markus (Nr. 873)[2], mit 16600 M. (also über 19000 M. einschließlich des Aufgeldes) auch den höchsten Preis der ganzen Versteigerung brachte, obwohl es nicht den Stempel der Sammlung des Königs Friedrich August II. trug, sondern aus einem anonymen Auktionsbeitrag stammte. Von den anderen E. S.-Kostbarkeiten sei hier noch der Preis für den Apostel Petrus (Nr. 874) angeführt: dieser etwas fleckige Abdruck wurde mit 13200 Mark fast ebenso hoch bewertet wie vor anderthalb Jahren das makellos frische Albertinadubletten-Exemplar des Evangelisten Johannes aus derselben Folge, das damals 13800 M. kostete. Die Hauptblätter der anderen frühen Meister waren in gleicher Weise heiß umstritten: Man gab für den Gladiatorenkampf Pollajuolos 8200 M., für die Blätter des Meisters L Cz (Nr. 883) 10500 Mark und (Nr. 884) 8600 M.[3], für das Urteil Salomonis des Schongauernachfolgers BM 6800 M., für die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus des Monogrammisten bg, die bei der Gaaversteigerung voriges Frühjahr mit 8200 M. scheinbar einen höchstmöglichen Preis erzielt hatten, sogar 11000 M. Hatte bei Lanna eins der kleinen Runde Schongauers mit wappenhaltenden Figuren in prachtvollster Qualität mit breitem Papierrand, noch keine 1000 M. gekostet, so legte man jetzt für gute, aber beschnittene Abdrucke bis zu 2000 M. an.

Das alles will besagen, daß sich die Preise der immer schwerer zu beschaffenden frühen Blätter und der am höchsten zu qualifizierenden Drucke der Hauptmeister der Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts in deutlich aufsteigender Linie bewegen. Da es die Erfahrung lehrt, daß das Sammeln bester alter Meistergraphik auch schon früher eine sichere Kapitalsanlage war, werden es die Kunstfreunde, die heute trotz aller widrigen Umstände wagen, hohe Summen für wirklich feine alte Kupferstiche auszugeben, nie bereuen, gesammelt zu haben, wenn es sich später einmal um die Feststellung des Wertes ihrer Sammlung handeln sollte. Daß diesmal der deutsche Interessent wohl etwas mehr als in den letzten großen Boerner-auktionen zurückgedrängt wurde, lag einerseits an dem enormen Warenhunger des kapitalkräftigsten internationalen Handels, andrerseits an der Anwesenheit der Vertreter eines amerikanischen Museums, die zwar direkt nicht als Käufer auftraten, für die aber ein Einkauf größten Stils durch den englisch-amerikanischen Handel getätigt wurde. Daß unter solchen Umständen der Dollar auch über hohe Aufträge inländischer Interessenten siegte, ist wenig verwunderlich. Wenn trotzdem z. B. der schönste Burgkmair-Holzschnitt, einige der besten Cranachs (dabei das eine Clair-obscur von dessen Christophorus), die seltene Totentanzdarstellung des Urs Graf, einige Hirschvogellandschaften, der schönste Lautensack, das teuerste Blatt der Leyden-Serie, der beste Meckenem, ein seltener Holzschnitt des Monogrammisten GZ (Nr. 907), ferner wichtige Blätter von Schongauer, Rembrandt und Dürer im Inland blieben, wenn das Museum in Münster als stärkster Bieter auf die schöne Aldegreverserie auftrat, so dürfen wir das als ein erfreuliches Zeichen dafür nehmen, daß der deutsche Sammler alter Graphik von Qualität trotz der Ungunst der Zeiten nicht aussterben kann, und daß man bei uns auch beträchtliche Geldopfer nicht scheut, um wichtiges Kulturgut, das infolge schlechter wirtschaftlicher Umstände zum Verkauf gestellt werden muß, nach Möglichkeit vor der Abwanderung ins Ausland zu schützen. *E. T.*

[1] Der Preis für das Lannaexemplar (8100 M.) kann hier nicht zum Vergleich dienen, da es als Abdruck mit Hans Guldenmundts Namen auf dem breiten Unterrand eine besondere Rarität bildete.

[2] Abgebildet auf dem Umschlag des Cicerone, Heft 19 des laufenden Jahrgangs.

[3] Ein herrliches Exemplar des Einzugs in Jerusalem, B. 2, hatte auf der Versteigerung Theobald 1910 dagegen „nur" 3500 M. gekostet.

BERLIN

Am 30. November und 1. Dezember fand bei Rud. Lepke unter regster Beteiligung von Museumsleitern und Sammlern die Versteigerung der Sammlung Kommerzienrat Jacques Mühsam, Berlin, statt. Der erste Tag brachte in der Hauptsache Holzskulpturen des 13. bis 18. Jahrhunderts, ferner eine ganze Reihe kleinplastischer Arbeiten aus Buchs. Für beide Gattungen war bei dem kaufenden Publikum Interesse vorhanden. Es war festzustellen, daß für die Arbeiten des 18. Jahrhunderts dasselbe Interesse vorhanden ist wie für die der Gotik und Renaissance, wenn das Angebotene qualitativ hoch steht. Gute Preise wurden für die wenigen Bronzen und Gelbgußarbeiten, die die Sammlung aufzuweisen hatte, erzielt. Sehr umworben waren die Möbel, wovon ebenfalls nur einige, allerdings vorzügliche Stücke vorhanden waren, die italienischen, sowohl

des 18. Jahrhunderts, ebenso wie zwei prachtvolle Louis XVI.-Stühle. Auch ein reicher deutscher Intarsienschrank des 16. Jahrhunderts war der Gegenstand eines starken Wettbewerbes. Von Textilien brachten zwei Gobelinstreifen, der eine deutsch, der andere französisch, und die gotischen Samte die höchsten Preise. Ganz ausgezeichnete Stücke sind innerhalb der keramischen Abteilung ausgeboten worden. Am höchsten bewertet wurden die bunten gotischen Ofenkacheln, die freilich kaum noch auf den Markt kommen, einige Seltenheiten an Hafnergeschirren und Steinzeug sowie die besten Kreußener und sächsischen Krüge, wobei es Stücke von ganz besonderer Schönheit gab. Delft wurde ebenfalls gut bezahlt. Unter den Käufern befanden sich verschiedene deutsche Museen. *n.*

EIN ENGLISCHES GESETZ GEGEN DEN „KNOCK-OUT"

Eine Kommission des House of Lords beschäftigt sich gegenwärtig mit einer von Lord Darling eingebrachten Bill, die sich gegen den sogenannten „knock-out" wendet, das heißt, ein Übereinkommen zwischen Händlern, nicht gegen sich zu bieten, um die Objekte unter ihrem wirklichen Werte zu kriegen, und sie hernach in einer privaten Auktion ein zweitesmal zu versteigern. *F. Bodmer.*

AMSTERDAM

Aus der Sammlung Baron von B. ging das altfranzösische Porträt eines Mitglieds der altherzoglichen Bayrischen Familie an die Firma Duveen Brothers über für 27 000 Gulden.

LONDON

Auf der Versteigerung von Büchern und Manuskripten, die vom 15. bis 18. November bei Sotheby stattfand, erzielte den höchsten Preis, £ 780, ein Exemplar der Erstausgabe („Kilmarnock Edition", 1786) von Robert Burns „Poems". Der Rekord für einen Kilmarnock Burns steht auf £ 1600, bezahlt 1923 von Rosenbach.

MÜNZEN UND MEDAILLEN

Die Münzhandlung A. Riechmann in Halle a. S. versendet ein Bändchen mit dem Titel „Warum und wie sammelt man Münzen und Medaillen?" von der Hand des Dr. R. Gaettens. Es wird eine Übersicht über die Entwicklung der Münzen gegeben. Besonders wertvoll jedoch sind die zwanzig Tafeln, die, geordnet nach Sujets, Porträts, Trachten, Haar- und Barttrachten, Gebrauchsgegenstände, Musikgegenstände, Uhren, optische Apparate, Verkehrsmittel für Land und Luft, Verkehrsmittel zur See, technische Anlagen, Bauwerke, Stadtansichten, Wiedergabe von Kunstgegenständen, religiöse Handlungen, Waffen, Ansichten von Belagerungen, Land- und Seeschlachten, Kriegs- und Notmünzen, satyrische Abbildungen, Tiere, Pflanzen und Wappen zeigen. Auch dem Nichtnumismatiker wird die große Bedeutung der Münzen für die Kunst- und Kulturgeschichte klar, und es wird ihm offenbar, daß dieses Gebiet bei weitem nicht jene allgemeine Beachtung erfährt, die es verdient. *K.*

Zur Frankfurter Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei aus Privatbesitz, die im Sommer 1925 im Städelschen Institut stattfand, ist soeben im Selbstverlag des genannten Museums mit Unterstützung des Magistrats der imposante Katalog erschienen, der außer einem gründlich gearbeiteten wissenschaftlichen Verzeichnis 94 Tafeln enthält, die die wertvollsten Stücke aus Privatbesitz meisterlich reproduzieren. Die Bearbeitung des Materials übernahmen Swarzenski, Wolters und Götz. Die einmalige Auflage dieses wichtigen Werkes beträgt nur 200 Exemplare. *B.*

NEUE KATALOGE

AGNES STRAUB, Berlin. Katalog Nr. 31. Almanache / Deutsche Literatur / Kunst / Philosophie usw.

ERNST DANNAPPEL, Dresden. Katalog Nr. 39. Daniel Chodowiecki. Eine Auswahl seines radierten Werkes.

K. W. HIERSEMANN, Leipzig. Katalog Nr. 568. Bibliographia / Buch- und Schriftwesen.

METHUEN AND CO. LTD., London WC 2. Illustrated List of announcements of forthcoming Books. Juli—Dezember 1926.

VERLAG J. J. BACHEM G. m. b. H., Köln. Katalog. Asiatische Kunst.

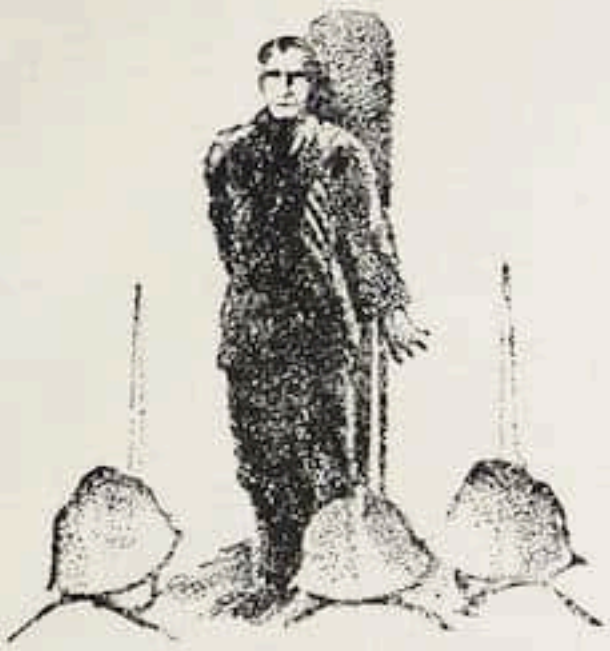
BERNHARD LIEBISCH, Leipzig. Ant.-Kat. 263. Deutsche Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. — Ant.-Kat. 265. Internationale neue und alte gute Bücher.

TURM-VERLAG, Göttingen. Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen.

B. SELIGBERG, Bayreuth. Ant.-Kat. 323. Goethe / Schiller / Klopstock / Lessing / Wieland.

JOS. BAER & CO., Frankfurt a. M. Ant.-Kat. 722. Kultur- und Sittengeschichte. 6. Abb. — Ant,-Kat. 727. Bilderatlas / Katholische Theologie. — Ant.-Kat. 728. Osteuropa.

PAUL STERN & CO., Wien I. Kat. Nr. 9. Illustrierte Bücher, Luxusausgaben und wertvolle Kunstpublikationen.



Albert Leo Schlageter

Leben und Sterben eines deutschen Helden

Von Rolf Brandt

Der bekannte frühere Kriegsberichterstatter gibt hier auf Grund umfangreicher Berichte von Freunden und Kameraden Schlageters eine fesselnde Darstellung des Schicksals dieses deutschen Helden und ein packendes Bild der beispiellosen Leiden und Kämpfe der Nachkriegszeit.

Mit 14 Abbildungen
Kart. RM. 2.—, in Leinen geb. RM. 3.—

Hanseatische Verlagsanstalt
Hamburg 36

Der letzte Hohenstaufe

Historischer Roman von
Hanns Prehn-Dewitz

In klaren kräftigen Linien schildert uns der Verfasser, auf Grund eigener Forschungen, die von trauriger Schönheit umspielte Geschichte eines deutschen Königsschicksals getreu und lebendig. Es handelt sich um Konradin, den letzten Hohenstaufen, der nach herrlichem Jugendsturme als Opfer französischer Tücke das Haupt unter dem Beil des Henkers beugen mußte.

In Leinen geb. RM. 3.50

Hanseatische Verlagsanstalt
Hamburg 36

JULIUS KLINKHARDT · LEIPZIG

GROSSBUCHDRUCKEREI

Werk-, Zeitungs-, Illustrations- und Farbendruck. Luxus- und Liebhaberdrucke in modern-künstlerischer Ausführung. Wirkungsvolle Werbe- und Qualitätsarbeit

STEREOTYPIE · GALVANOPLASTIK

Anfertigung von Klischees und Galvanos nach Originalen in Satz, Ätzung und Holzschnitt. Platten für Prägung und Mehrfarbendruck

GROSSBUCHBINDEREI · PRÄGEANSTALT

Einbände in allen modernen Techniken und Stoffen, Broschüren in Massenauflagen, Mappen für Kunstblätter, Hoch- und Tiefprägungen, Stanzarbeiten

CHEMIGRAPHISCHE · KUNSTANSTALT

Autotypien in Messing, Kupfer und Zink, Strichätzungen, Klischees für Drei- und Vierfarbendruck, Atelier für Zeichnung, Feinste amerikanische Maschinenretusche, Photographie und Holzschnitt

KOSTENANSCHLÄGE, ENTWÜRFE UND MUSTER AUF VERLANGEN

ANTIQUITÄTEN-RUNDSCHAU

Zeitschrift
für Museen / Sammler und Antiquare

*

VERLAG PHILIPP KÜHNER / EISENACH
SCHRIFTLEITUNG Dr. ULRICH NICOLAI

A. S. DREY
MÜNCHEN

GEGRÜNDET 1837 **MAXIMILIANSPLATZ 7**

Alte Gemälde und Plastiken von hervorragenden Meistern
Kostbare Antiquitäten

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.